Vollständiges

LEHRBUCH

der

musikalischen Composition

oder

ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz

KIRCHENSTYL.



von

A. REICHA,

Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation.

Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt
und mit Anmerkungen versehen
von

CARL CZERNY.

WIEN,

bei Ant. Diabelli und Comp.
Graben No 1133.

Reicha's Compositionslehre.

ERSTER BAND,

enthaltend den

1ten 2ten u. 3ten Theil

— oder —
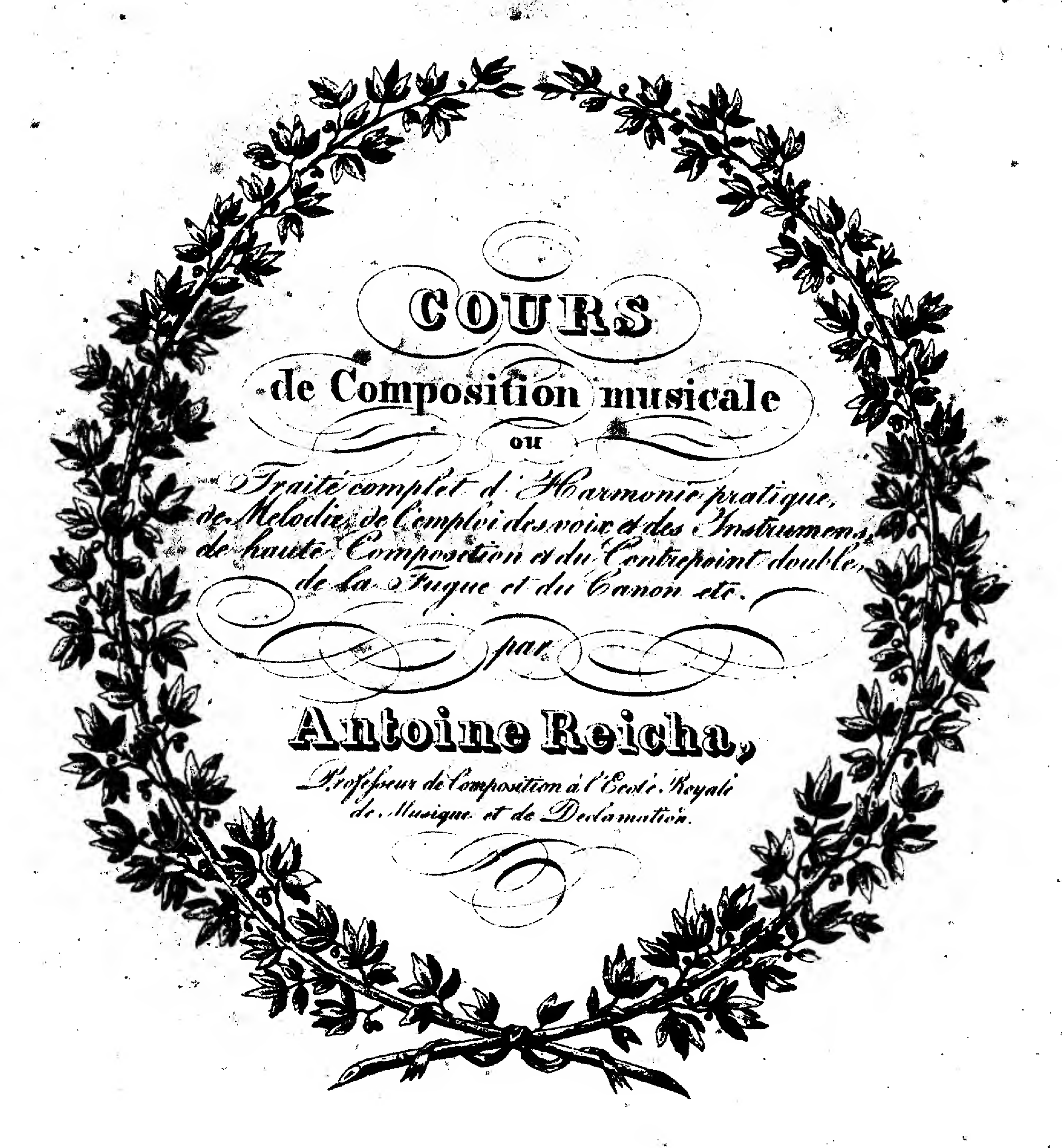
die Abhandlung von der praktischen Harmonie.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben No. 1133.


REICHA'S
Compositions-Lehre



COURS
de Composition musicale
ou

Traité complet d'Harmonie pratique, de Melodie, de l'emploi des voix et des Instrumens, de haute Composition et du Contrepoint double, de la Fugue et du Canon etc.

par

Antoine Reicha,

Professeur de Composition à l'Ecole Royale de Musique et de Declamation.

Vienne, chez A. Diabelli & Comp.

VERZEICHNISS DER P.T. PRÄNUMERANTEN

AUF REICHA'S COMPOSITIONS_LEHRE.

*

	Exempl:
Adelung, kais. russ. Gesandschafts_Secretair	1
Alfery, Johann	1
Auberger, Franz, Tonkünstler in Wien	1
Auernheim, Jos	1
Bablisch, Alois, zu Zolb in Mähren	1
Bachmann, Jos. D^tor in Schemnitz	1
Barfuss, Vinc. Domcurat in Wien	1
Barra, Nicolaus	1
Bartay, Andr. von, in Pesth	1
Bathioli Franz, Hauptcassier S^r k.k. Hoheit des Erzherzog Anton, in Wien	1
Basse, Gottfr. in Quedlinburg	1
Bayr, Math. Mitglied des k.k. Hofoperntheater_Orchest. in Wien	1
Behm, Jos. Stadtpfarr_Organist in Eisenstadt	1
Berger, Ant. in Pressburg	1
Berra, Marco, Kunsthändler in Prag	15
Beseczny, in Prag	1
Bibl, Andr. Dom_Organist in Wien	1
Binder, Jos.	1
Blaha, Jac. Clavierlehrer in Wien	2
Blumenkron, Leop. Ritter von, in Wien	1
Blumenthal, Jos. von, Tonsetzer in Wien	1
Blumenstern, Carl	1
Bocklet, Carl von, Tonkünstler in Wien	1
Bognar, Jg. Sänger am k.k. Hofoperntheater in Wien	1
Boosey et Comp. in London	1
Botgorschek, Fr. Mitglied des k.k. Hofoperntheater_Orchest. in Wien	1
Braun, Jos.	1
Braun, Leop.	1
Bräuer, Tonkünstler in Pesth	1
Breitschadl, Joh. Nep. Clavierlehrer u. Tons. in Wien	1
Breu, J. Musiklehrer in Regensburg	2
Breuner, Fr. Xav.	1
Brix, A. in Constanz am Bodensee	1
Brunner, Franz, Wirthschaftsrath	1
Butler, Jgnaz	1
Camploy, Jos.	1
Chestinoff, M. Attaché de l'ambassade de Russie	1
Chotek, Fr. X. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Christoph, Carl, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Conradi, Mich.	1
Costenoble, R. in Wien	1
Cranz, A. Kunsthändler in Hamburg	4
Czapek, L.E. Clavierlehrer u. Tonsetzer in Krakau	1
Czaterinsky, Eduard	1
Damböck, Ob. Verpflegs_Verwalter	1
Danner, Joh.	1
Deibl, Jos. in Grätz	1
Denk, J. D^tor der Heilkunde	1
Denninger, Joh.	1
Deyrkauf, Fr. Kunsthändler in Grätz	1
Dirzka, Theod. Clavierlehrer in Wien	1
Dobrezansky, A. in Czernowitz	1
Dobrisko, L.	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. beim 2ten Feld_Artill. Reg. in Wien	1
Dobyhal, Jos. Kapellm. bei S^r königl. Hoheit Erzherzog Franz in Modena	1
Doležalek, Joh. Clavierlehrer in Wien	1
Dollinger, Eberh.	1
Döhler, Theodor, Kammervirtuos bei S^r königl. Hoheit des Herzog von Lucca &c. &c.	1
Dressel, Fr. Dom_Organist in Raab	1
Durst, Math. Tonkünstler in Wien	1
Ebner, A.	1
Enders H.J. Buchhändler in Prag	3
Enninger, Jos.	1
Engl, Wolfg. in Prag	1
Englhardt, Jos. in Wien	1
Eurich, Frid. in Linz	3
Ezzelt, Joh.	1
Fahrbach, Jos. erster Flötist am k.k. priv. Theater an der Wien	1
Fahrbach Frid. Tonkünstler in Wien	1
Faukal, Jos.	1
Feigerl, E.M. Tonkünstler in Pressburg	1
Fischer, Eduard, Hofkriegsräthl. Beamter	1
Fischer, Gustav	1
Fischhof, Jos. Professor am Conservatorium in Wien	1
Fleischbacker, Hein. in Wien	1
Frans, Fr. X. Mitglied des k.k. Hofoperntheater.Orchest. in Wien	1

D. et C. N° 4170.

Name	
Frey, J. N.	1
Frühbauer, in Pesth	1
Frühhuber, Jos.	1
Fuchs, J. E.	1
Fuchs, L. M.	1
Gallenberg, Julie v. Gräfinn.	1
Gastl, Fr. in Brünn	1
Gänsbacher, Joh. Kapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien	1
Geiger, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Geiger, in Pesth	1
Gering, L.	1
Gentiluomo, jun. Joh. Gesang- u. Clavierlehrer in Wien	1
Gitter, A. Kunsthändler in Augspurg	7
Glöggl, Fr. Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	1
Goll, Leop.	1
Goller, Joh.	1
Greiner, J. L. Kunsthändler in Grätz	4
Grimm, Vinc. Kunsthändler in Pesth	12
Groller, S.	1
Grossmann, Gust. Clavierlehrer in Wien	1
Grünebaum, Heinrich	1
Grünner, Jos.	1
Hafner, Carl, Tonkünstler in Wien	1
Hartinger, Fr. Mitglied des k.k. Hofopernth. Orch. in Wien	1
Hartmann, Vinc.	1
Haslinger, Ernst, in Schärding	1
Haslinger, Tobias, k.k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien	2
Hauptmann, Laurenz, Regenschori zum Heil. Augustin auf der Landstrasse in Wien	1
Hedwig, Joh. Luc. Mitglied des k.k. Hofopern theater Orchesters in Wien.	1
Held, Fr. X. in Augsburg	1
Herbich, von, in Prag	1
Herovics.	1
Herz, Jos. Gesanglehrer in Oedenburg	1
Hessmann. F. in Pesth	1
Hildemann, Aug.	1
Hinterlechner, Lehrer in Bleyburg-Kreuth in Illyrien	1
Hirsch, Johann, in Wien	1
Hirsch, Jos., in Klosterneuburg	1
Hnat, in Prag	1
Hodik, Georg, Notenstecher in Wien	1
Hofmann, Carl, Ludw. in Prag	1
Hollinger, Georg, in Pressburg	1
Holz, Carl, k.k. Beamter in Wien	1
Holzinger, Georg.	1
Hora, in Pesth	1
Horzalka, J. E. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Hubovsky, Phil. von, in Wien	1
Hühl, Ant. Musiklehrer in Brünn	1
Jähnl, Wenzl, Jos.	1
Jeggermann, D.	1
Jessenstein, Joh. von	1
Jpavitz, Alois	1
Jppinger, Leop.	1
Keckheis, Ferd.	1
Keller, in Augsburg	1
Kerzkowsky, Jos. k.k. Hofkriegsräthl. Beamter.	1
Kinderfreund, J. Clavierlehrer in Prag	1
Klemm, C. A. in Leipzig	1
Komenda, Organist im löbl. Stift Klosterneuburg	1
Konde, von, Florian, ungarischer Edelmann in Pressburg.	1
Koniček, Vinc.	1
Kranzfelder, in Augsburg	1
Kraus, A. H.	1
Kräussler, J. Nic.	1
Kremsreiter, Adalbert in gross-Weikersdorf	1
Kreutzer, Ant.	1
Kreutzer, Bernhard, Musikdirector in Heidelberg	1
Krings, Fräulein, Virtuosin auf der Harfe	1
Krommer Aug. Tonkünstler in Wien	1
Kuhn et Millikowsky, Kunsthändler in Lemberg	7
Kumlik, in Pressburg	1
Kurz, Theobald.	1
Kurzweil, F. Regenschori in Oedenburg	1
Lachner, Franz, Kapellmeister in Mannheim	1
Lang, Jos. in Wien	1
Langer, Joh. Musiklehrer	1
Lannoy, Eduard, Freyherr von.	1
Lanz, Jos. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1
Lebitschnig, Jos.	1
Lechner, Fr.	1
Leithner.	1
Leschen, Wilh. k.k. Hof Claviermacher in Wien	1
Leschetitzky, Jos. Tonkünstler	1
Leuckart, F. E. Kunsthändler in Bresslau	6
Lickl, Georg, Hofbuchhaltungs-Rechnungs Offizial	1
Lindenthal, Jos. Professor des Warasdiner Musikvereins	1

Lindner, Carl, in Wien	1
Linke, Carl, junior	1
Löw, Jos., in Carlsbad	1
Löw, Sigmund,	1
Löwenstein, Alexander	1
Löwenthal, Joh.	1
Mader, in Pesth	1
Maglo, Alois, Tonkünstler in Wien.	1
Magnus, C. Kunsthändler in Warschau	1
Mannagetta, von, Major in der k.k. oester. Armee	1
Marckl, Carl, in Pressburg.	1
Masang, A. in Prag	1
Massák, Franz, Kapellmeister des 39ten Lin. Jnf. Reg.	1
Massano, J.	1
Mathe, Joh. Erzherzogl. Beamter zu Hörnstein	1
Mayer, Rudolph,	1
Mayrhofer, L.A.	1
Menner, Math.	1
Merk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle, des k.k. Hofopern = theat. u. Professor am Conservatorium in Wien	1
Mezzani, Marcus, in Wien	1
Michalowska, Eliza, Gräfinn v.	1
Michler, Aug.	1
Miller, C. Kunsthändler in Pesth	8
Morlin, Leop.	1
Moser, Felix	1
Mösner, Christian, Regenschori an der Lycealkirche in	1
Salzburg	1
Müller, Adolph, Kapellmeister am k.k.pr. Theater an der Wien.	1
Nagel, V. J. Schullehrer in Feldbach	1
Nagerl, Math. in Wien	1
N[illegible]beck, Math.	1
Ne[illegible], Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Neubauer, L.	1
Neufeld, Aug.	1
Neugebauer, Joh. in Olmütz	1
Neuhold, Ant.	1
Neumann, J.S.	1
Normayer, Jac.	1
Orphinger, Joh.	1
Öscher, Leop.	1
Pacher, Ant. Ritter von, in Wien	1
Padowetz, Joh. Tonkünstler in Wien	1
Paul. W. Kunsthändler in Dresden	2
Peitl, Joh.	1
Pfaller, Albin, k.k. Rechnungs Offizial, in Wien	1
Pfaff, C.G. Kunsthändler in Lemberg	2
Pfeiffer, Fr. X. in Augspurg	1
Pirchl, Peter, Stadt-Thurnermeister in Salzburg	1
Pirchthal, Andr.	1
Pitsch, C. F. in Prag	1
Plachy, Wenzel, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Pokorny, Franz, Musik-Director in Pressburg.	1
Pollak, A. in Wien	1
Porges, Jos. in Wien	1
Potocka, Julie, Gräfinn von	1
Poschmaurny, in Prag.	1
Pospischil, Fr. in Wien	1
Prinz, C. in Oberstinkenbrun.	1
Proboscht, Fräulein E. in Prag	1
Probst-Kistner, Kunsthändler in Leipzig	59
Proksch, J. in Reichenberg	1
Pronmayer, Jos. in Wien.	1
Radzivil, Fürst Michael von	1
Rainer, Rudolph, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien.	1
Reicha, Anton, Ritter der Ehrenlegion, und Lehrer der	1
Composition an der königl. franz. Schule	1
der Musik u. Declamation in Paris	1
Reissert, C. Clavierlehrer, u. Mitglied des k.k. Hoftheater-	1
Orchesters nächst der Burg in Wien	1
Resch, Dom-Organist in St. Pölten	1
Riegel et Wissner, Kunsthändler in Nürnberg	1
Ritter von Rittersberg, k.k. Hauptmann in Prag	1
Rohrer, A. in Wien	1
Rosenhain, Phil. in Wien	1
Rohrfeld, L.	1
Rothlin, F. G. in Bern	1
Rosthorn, Jos.	1
Rösler, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Ruprecht, Ph. C. in Frankfurth	1
Ruth, Jeremias, Professor in Oedenburg	1
Rzyszczewski, Leon, Graf	1
Saar, Donat, Ehrenmitglied der Prager Tonkünstler Gesell-	1
schaft	1
Schaller, Katastral Schätzungs-Comissair in Villach	1
Schanderer, Frid. Jurist	1
Schilder, Ambrosius, Clavierlehrer in Wien	1
Schlechter, M. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien.	1
Schlesinger, A. M. Kunsthändler in Berlin.	1
Schlesinger, Emanuel	1

Schmid, Ant. Scriptor an der k.k. Hofbibliothek in Wien	1
Schmid, Ant. Junior Edler von, in Wien	1
Schoch, M. L. in Wien	1
Schott, B. Söhne in Mainz	2
Schreyer, Joh.	1
Schubert, Ferd. k.k. Professor an der Normal Hauptschule zu St. Anna, in Wien	1
Schültz Moritz, von, Kassier beim Oberst_Kammer_Grafenamt in Schemnitz	1
Schwaiger, Andr. in Pressburg	2
Seemann, J. in Pesth	1
Seefeld, Er.	1
Sechter, S. k.k. Erster Hoforganist in Wien	1
Seidel, L.W. et Comp. in Brünn	1
Siegel, Eduard, in Prag	1
Sing, in Augsporg	1
Skibicki, Alex. von	1
Slawjk, Jos. Mitglied der k.k. Hofkapelle in Wien	1
Sonnleithner, Leop. Edler von, Doctor der Rechte, und Hofrichter zu den Schotten in Wien	1
Spöttl, Doctor	1
Stockhammer, Ferdinand, Graf v. k.k. wirklicher Kämmerer	1
Storch, Ant.	1
Strebinger, Math. Mitglied der k.k. Hofkapelle, und des k.k. Hofopernthesters in Wien	1
Streibig, Carl, Kunsthändler in Pressburg	9
Strohlendorf, Vinc. Ritter von	1
Swoboda, Aug. Lehrer der Composition in Wien	1
Swoboda, Joh. Oboist bei Hessen_Homburg Infanterie	1
Thun, Joh. Ferd. Graf v. in Prag	1
Trassler, J.G. in Brünn	3
Tsukly, J.M. Tonkünstler in Pesth	1
Tsukly, P. Tonkünstler in Pesth	1
Turani, Carl von, Tonkünstler in Pressburg	1
Twerdy	1
Uiberacker, Jos. in Wien	1
Urban, Franz, Rechnungs_Offizial bei der k.k. Hofkriegsbuchhaltung in Wien	1
Urbani, Jos. in Wien	1
Velten, Joh. in Carlsruhe	1
Vesque von Püttlingen, Joh. in Wien	1
Vorbringer Joachim in Wien	1
Wagner, Vinc. Aug. Professor an der k.k. Universität in Wien	1
Waldmüller, Ferd.	1
Wallner, Jos. in Grätz	1
Walter, Franz	1
Wanczura, Jos. k.k. Beamter in Wien	1
Weigl, Jos. k.k. Hofkapellmeister	1
Weiss, Eduard	1
Wessel et Comp. in London	1
Wetzlsteiner, Engelbert	1
Widner, Wilh.	1
Wild, C. et Sohn in Lemberg	1
Wilde, Johann in Wien	1
Wildenfels, Leop.	1
Winkhler, Ch. A. v. Tonsetzer u. Clavierlehrer in Pesth	1
Winkler von Forazest, Franz in Wien	1
Wissmüllner, Jos. Clavierlehrer in Wien	1
Wittasek, Kapellmeister an der Metropolitan_Kirche zu Prag	1
Wohlfarth, Dr. Ferd. Edler von, Kanzelist Sr. k.k. Hoheit des Erzh. Anton	1
Wolf, Johann	1
Wolfinger, S.	1
Wolfthal, L.	1
Woltmann, C.F. in Hannover	10
Wurzinger, K. in St. Ruprecht	1
Wüstner, Lehrer zu Spital in Illyrien	1
Zach, Fr. k.k. provis. Inspectorats Adjunkt in Teplitz	1
Zaunmüller, Joh. Tonkünstler in Wien	1
Zenker, Fr. in Prag	1
Zierlein, in Pesth	1
Zmeskal von Domanovetz Nic. königl. ungar. Hofsekretär in Wien	1
Zminkowsky, Alexander	1

ERSTER



Première Partie.



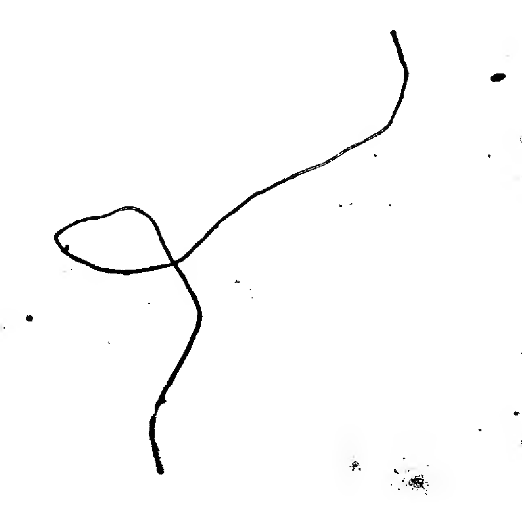


TABLE DES MATIÈRES
DE LA PREMIÈRE PARTIE.

JNHALT
DES ERSTEN THEILS.

PRÉFACE.

En comparant la musique moderne avec les compositions qui ont précédé le dix-huitième siècle, on y trouve une différence très remarquable. Dans ces dernieres on n'apperçoit guère que des combinaisons compliquées et artificielles de l'harmonie. Les productions musicales de ce tems étaient plutôt une science abstraite qu'un bel art destiné à émouvoir l'âme et à toucher le coeur. Aussi l'enseignement d'une telle composition était-il peu favorable au gôut, à l'imagination, au sentiment, au génie. C'est cet enseignement aride qui fait la bâse de la plus grande partie des traités sur la composition musicale, publiés jusqu'à présent. Jl en résulte que ces ouvrages se trouvent incomplets et le plus souvent en contradiction avec la musique moderne dans laquelle on doit éviter de froids calculs et ne mettre, au contraire, que des idées, du sentiment, du gôut, des effets, de la mélodie, de la variété, de la vérité dans les tableaux de la musique imitative &c..

Jl est vrai que quelques personnes de nos jours, aimant passionnément leur art, ont publié des ouvrages conçus autrement que ceux qui les ont précédés; mais, malgré tout ce qu'ils ont de bon, ces derniers ouvrages manquent encore de développemens nécessaires. On aurait, par exemple, desiré de trouver dans les ouvrages sur l'harmonie, des eclaircissemens satisfaisans sur les objets suivans: 1° La cause principale qui rend la Basse fautive; 2° Une théorie instructive et complette des modulations; 3° Les lois d'aprés lesquelles la nature lie les différens accords entr' eux; 4° Une théorie plus étendue des notes accidentelles, c'est-a-dire de celles qui ne comptent pas dans l'harmonie; 5° Les moyens de créer des marches harmoniques; 6° Le principe d'après lequel on peut briser correctement les accords; 7° Les ressources harmoniques renfermées dans la même gamme; 8° La possibilité de doubler, tripler et quadrupler l'harmonie à deux, à trois et à quatres parties; 9° Les conditions à observer dans

VORREDE.

Beim Vergleich der neueren und modernen Musik mit den Tonwerken, welche dem achtzehnten Jahrhundert vorangingen, findet man zwischen beiden einen sehr merkwürdigen Unterschied. Jn den letzteren kann man selten mehr, als künstlich berechnete Zusammensetzungen der Harmonie wahrnehmen. Die musikalischen Erzeugnisse jener Zeit waren mehr die Früchte einer abstrakten Wissenschaft, als eine schöne, zum Seelenreiz und zur Rührung des Herzens bestimmte Kunst. Auch der Unterricht in einer solchen Compositionsart war dem Geschmack, der Fantasie, dem Gefühl, dem Genie wenig günstig. Die meisten bis jetzt erschienenen Compositions Lehrbücher wurden auf diesen trockenen Grund gebaut. Daher sind diese eben so unvollständig, als äusserst häufig mit der neueren Musik im Widerspruch, in welcher man kalte Berechnungen vermeiden, und dagegen nur Jdeen, Gefühl, Geschmack, Wirkung, Melodie, Abwechslung, Wahrheit in den Bildern der musikalischen Malerei, &c: anwenden soll.

Wohl haben mehrere die Kunst leidenschaftlich liebende Männer unserer Zeit, hierüber Werke herausgegeben, die von andern Ansichten beseelt sind, als ihre Vorgänger; aber ungeachtet alles des Guten, das diese Arbeiten enthalten, fehlt es ihnen doch an manchen nothwendigen Entwicklungen. Man würde, z: B:, in den Werken über die Harmonielehre, befriedigende Aufklärungen über folgende Gegenstände zu wünschen haben: 1tens Die Grundursache, warum der Bass fehlerhaft werden kann. 2tens Eine belehrende und vollständige Theorie der Modulationen. 3tens Die Gesetze, nach welchen die Natur die verschiedenen Accorde unter einander verbindet. 4tens Eine vollständigere Theorie der durchgehenden (zufälligen) Noten, das heisst derjenigen, die nicht zur Harmonie gerechnet werden. 5tens Die Mittel um harmonische Fortschreitungen zu bilden. 6tens Der Grundsatz, nach welchem die Accorde regelmässig zertheilt (gebrochen) werden können. 7tens Die harmonischen Hülfsquellen, welche jede Tonleiter enthält. 8tens Die Möglichkeit, die zwei-drei-und vierstimmige Harmonie zu verdoppeln, zu verdrei-und zu vervierfachen. 9tens Die Bedingungen, welche bei der ausnahmsweisen

l'enchainement des accords par exceptions; 10° L'art de rendre l'harmonie avec l'orchestre.

Je me suis appliqué en conséquence à donner, dans ce cours, autant du moins que mes faibles talens me l'ont permis, les eclaircissemens desirés; et j'en ai donné, non-seulement sur les articles dont il vient d'être parlé, mais encore sur d'autres matières concernant l'harmonie pratique.

Afin de rendre cet ouvrage plus généralement utile, j'ai cru devoir prescrire des règles pour écrire correctement la musique libre et fondre ensemble les principes de la musique ancienne et moderne.

Dans un ouvrage de cette nature, le texte ne pouvant acquérir de l'évidence qu'autant qu'il est appuyé d'exemples, je les ai multipliés. Outre l'impossibilité de trouver tous ceux dont j'avais besoin à chaque instant, j'ai pensé qu'en les creant moi-même ils s'identifieraient mieux avec le texte.

Il m'a aussi paru plus avantageux pour les élèves de ne mettre, autant que possible, les exemples que sur une ou deux portées et de ne pas multiplier les clefs sans nécessité.

Verkettung der Accorde zu beobachten sind. 10tens Die Kunst, die Harmonie auf Orchester-Werke anzuwenden.

Jch habe mich, wenigstens so viel meine schwachen Kräfte erlaubten, bestrebt, im vorliegenden Werke diese gewünschten Erläuterungen zu geben; und ich gab deren nicht nur über die eben angeführten Gegenstände, sondern auch über andere, welche die praktische Harmonielehre betreffen.

Um die Nützlichkeit dieses Werkes allgemeiner zu machen, glaubte ich die Regeln, nach welchen die Musik des freien Styls korrekt gesetzt werden muss, vorschreiben, und hiedurch die Grundsätze der älteren und neueren Tonkunst mit einander verschmelzen zu müssen.

Da in einem Werke dieser Art, der Text die nöthige Klarheit nur durch Beispiele erhalten kañ, so gab ich deren eine grosse Zahl, und in der Unmöglichkeit, stets alle diejenigen aufzufinden, die ich eben in jedem Augenblicke nöthig hatte, glaubte ich, indem ich sie selber erfand, dieselben mit der Jdee der Worte besser zu vereinbaren.

Es schien mir auch für die Schüler vortheilhafter, um nicht unnöthig die Schlüsseln zu vermehren, die Beispiele nur in einem, oder zweien zu setzen.

VORREDE des ÜBERSETZERS.

Durch die Übertragung dieses grossartigen, und alle Theile der Harmonielehre erschöpfenden Werkes in die deutsche Sprache, dürfte der musikalischen Welt ein bedeutender Dienst geleistet werden. Die Kunst, dem Schüler nicht nur mit Klarheit alle Regeln, sondern auch deren mannigfache Ausübung in allen Gestalten der neueren Musik zu zeigen; die Art, die strengen, auf die Natur begründeten Grundsätze der Tonsetzkunst mit den ästhetischen, sich immer erweiternden Forderungen der Zeit, und selbst des Geschmackes in Einklang zu bringen; endlich die Bündigkeit, mit der alles auf einfache, unwandelbare Grundursachen zurückgeführt, und eine Regel und Bemerkung folgerichtig aus der andern entwickelt wird, — setzen dieses Werk des geachteten Verfassers in die Reihe des Bessten, was jemals über diese Gegenstände gedacht worden ist.

Der Styl des Originals ist klar, fasslich, und für jede Klasse von Schülern berechnet. Jch bestrebte mich, in dieser Übersetzung ihn eben so schmucklos und unzweideutig wiederzugeben, so wie meine Anmerkungen nur den Zweck haben, dem Schüler hie und da manche Erleichterung des Einübens und der Ausarbeitung der Aufgaben anzudeuten.

Wien, im März 1832.

Carl Czerny.

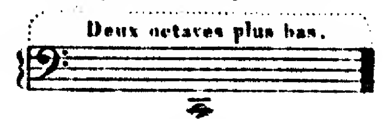
PREMIERE PARTIE.

Des Sons et des Intervalles.

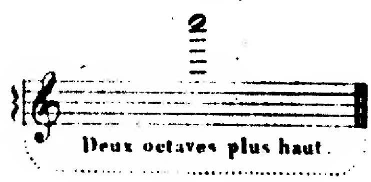
Le Son musical n'est autre chose que le résultat des vibrations ou oscillations des corps elastiques, (et en même temps) Sonores, lorsque ces vibrations se font avec la vitesse nécessaire pour être appreciables a nos organes auditifs.

L'air, qui est lui même le corps le plus élastique, reçoit immédiatement ces oscillations et comme véhécule, les communique à notre oreille. C'est ce mouvement régulier d'air provoquè par un corps sonore qui forme le Son proprement dit, lequel ne pourrait être apprécié ni senti sans cet élément, ainsi que le prouve la machine Pneumatique, sous la quelle nul Son ne se fait entendre à cause de l'absence de l'air. La gravité d'un Son est toujours en raison inverse du nombre des vibrations; ainsi moins un corps sonore fait de vibrations dans un tems detérminé, plus le Son qu'il produit est grave; et plus il en fait, plus le Son est aigu.
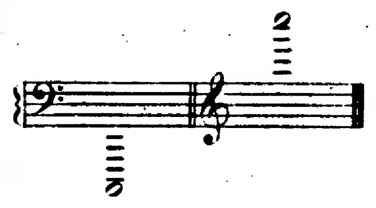
Le son le plus bas que notre oreille soit en état d'appreciér fait à peu près trente deux vibrations dans une seconde; il correspond à l'*Ut* suivant:



et le plus haut en fait seize mille trois cent quatre vingt quatre; il correspond à l'*Ut* suivant:



Ainsi tous les Sons musicaux, c'est-a-dire, ceux qui sont appréciables, se trouvent renfermes entre ces deux *Ut*. Tous ces Sons se divisent en neuf octaves, dont l'octave la plus inférieure et les deux octaves les plus aigues ne se pratiquent cependent pas généralement, de sorte que les Sons usités se réduisent à peu près à ceux renférmés entre les deux *Ut* suivans:



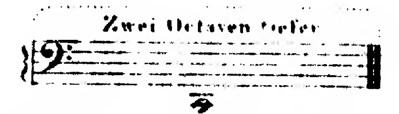
ERSTER THEIL.

Von den Tönen und Intervallen.

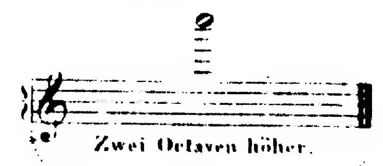
Der musikalische Ton ist nichts Anders als die Wirkung der Schwingungen, oder der zitternden Bewegung elastischer, (ausdehnbarer) und zugleich klangvoller Körper, weñ diese Schwingungen so schnell geschehen, dass sie unseren Gehörsorganen vernehmlich werden.

Die Luft, an sich selbst der elastischeste Körper, empfängt diese Schwingungen unmittelbar durch die Erschütterung, und trägt, als Beförderungsmittel, selbe an unser Ohr. Diese regelmässige, durch die Erschütterung des klingenden Körpers erregte Beweglichkeit der Luft ist es, die den Ton eigentlich bildet, der sonst, ohne dieses Element, weder erkañt noch gehört werden könnte, wie die Luftpumpe beweist, unter welcher, wegen Abwesenheit der Luft, kein Schall gehört werden kann. Der Gehalt des Tones ist stets im umgekehrten Verhältniss mit der Zahl der Schwingungen; also je weniger Schwingungen ein tönender Körper in einem bestimten Zeitraume macht, desto schwerer (tiefer) ist der Ton, den er giebt; je mehr er deren macht, desto feiner (höher) ist dieser.
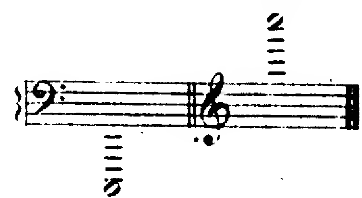
Der tiefste Ton, den unser Ohr zu fassen im Stande ist, macht beiläufig 32 Schwingungen in einer Sekunde. Er stimt mit folgendem C überein:



und der höchste macht deren 16,384, und stimt mit folgendem C überein:



Also sind alle erkennbaren musikalischen Töne zwischen diesen zwei C enthalten. Alle diese Töne werden in neun Octaven eingetheilt, von denen jedoch die tiefste, und die zwei höchsten nicht gewöhnlich gebraucht werden, so dass sämtliche benutzbaren Töne ungefähr zwischen den zwei folgenden C eingeschlossen sind:



Les Notes ont été imaginées pour représenter les Sons, c'est par elles que le compositeur exprime ses idées : elles sont pour lui ce que les couleurs sont pour le peintre.

Les Sons peuvent non seulement être entendus successivement, mais aussi simultanément, dans le premier cas ils servent à créer la Melodie : dans le second, à produire l'Harmonie.

La première opération qu'on entreprend avec les Sons, sous le rapport de l'Harmonie, consiste à faire la comparaison d'un Son avec un autre : la distance qu'on y trouve s'appelle Jntervalle ; mais, comme on peut comparer le même Son avec beaucoup d'autres, il est évident qu'il existe aussi différens Jntervalles. On divise ces Jntervalles en Secondes, Tierces, Quartes, etc: comme on peut le voir par le Tableau suivant, ou l'on a indiqué en même temps le nombre de demi-Tons dont chacun des Jntervalles est composé.

Die Noten wurden erfunden um die Töne vorzustellen; durch sie drückt der Tonsetzer seine Gedanken aus; sie sind für ihn, was die Farben für den Maler.

Die Töne könen nicht nur nacheinander folgend, sondern auch gleichzeitig gehört werden. Jm ersten Falle dienen sie, die Melodie, im zweiten, die Harmonie hervorzubringen.

Das Erste, was man mit den Tönen, in Rücksicht der Harmonie, vorzunehmen hat, ist, das Verhältniss eines Tones zu dem Andern wahrzunehmen; den Raum, den man zwischen beiden findet, neñt man das Jntervall (*Zwischenraum*), aber da man denselben Ton auf diese Art mit vielen Andern in Verhältniss setzen kann, so ist es klar, dass es auch verschiedene Jntervalle giebt. Man theilt diese Jntervalle in Secunden, Terzen, Quarten, ect: ein, wie aus folgender Tabelle zu sehen, wo auch die Zahl der halben Töne angezeigt ist, aus denen jedes dieser Jntervalle sich bildet.

CLASSIFICATION DES JNTERVALLES.*

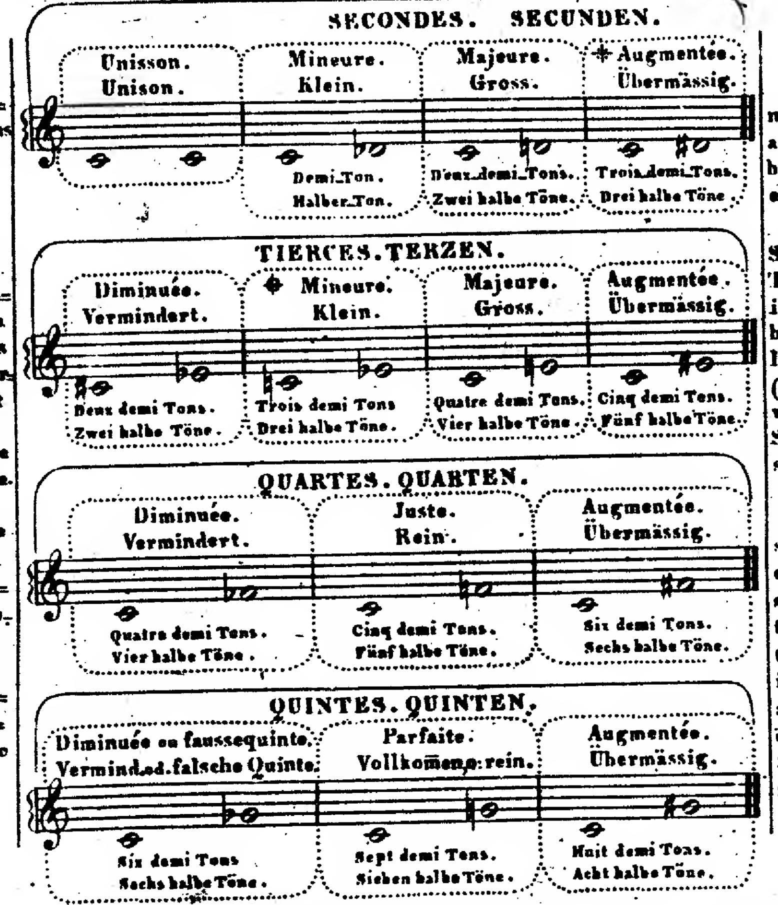
EINTHEILUNG DER JNTERVALLE.*

OBSERVATION.

Jl ne faut point confondre deux Jntervalles différens qui renferment la même quantité de demi-Tons.

Ainsi la Seconde augmentée ✱ et la Tierce mineure, ✦ dont chacune contient trois demi-Tons, ne sont pas du tout composées des mêmes Sons, car la Tierce mineure (UT-MI♭) est une consonnance, tandis que la Seconde augmentée (Ut-Re♯) est une dissonance.

Jl est donc évident que ces deux Jntervalles sont très différens dans la nature, quoique sur le Piano-forte (qui est tempéré et rend par-là supportable la différence qui se trouve entre ces deux Jntervalles) on les frappe avec les mêmes Touches.



BEMERKUNGEN.

Man darf zwei verschiedene Jntervalle, weñ sie auch aus einer gleichen Zahl halber Töne bestehen, nicht mit einander verwechseln.

So sind die übermässige Secund ✱, und die kleine Terz ✦, obschon jede von ihnen aus 3 halben Tönen besteht, keineswegs gleichlautend, deñ die kleine Terz (C-Es) ist eine Consonanz, während die übermässige Secund (C-Dis) zu den Dissonanzen gehört.

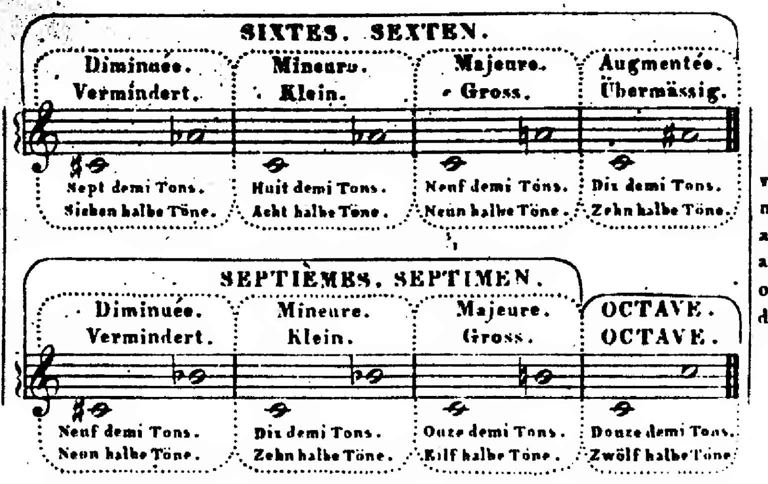
Es ist daher klar, dass diese beiden Jntervalle von einander sehr unterschieden sind; obschon auf dem Fortepiano, dessen Stimmung temperirt (gleichgestellt) ist, beide auf einer Taste angeschlagen werden, indem diese gleichgestellte Stimung deren verschiedene Wirkung erträglich macht.

* En partant d'une autre Note quelconque, on peut reproduire ce même Tableau. Les Elèves feront tres bien d'user de ce moyen pour se familiariser avec les Jntervalles.

* Von jeder andern Note kann diese Tabelle wiederhohlt werden. Die Schüler werden sehr wohl thun sich dieses Mittels zu bedienen, um sich mit den Jntervallen vertraut zu machen.

Anm: des Verfassers.

Afin d'éviter de multiplier inutilement les noms des Intervalles, on est convenu d'envisager les neuvièmes comme des secondes, les dixièmes comme des tierces etc: quoique l'effet n'en soit pas le même.



Um die Namen der Intervalle nicht unöthig zu vermehren, werden die Nonen als Secunden, die Decimen als Terzen, etc: angesehen, obwohl ihre Wirkung nicht dieselbe ist.

1.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist natürlicherweise unumgänglich nothwendig, dass der Schüler der Harmonielehre des Notenschreibens kundig sey, und alle in diesem Werke vorkommenden Beispiele in alle übrigen Tonarten schriftlich übersetze. Nur auf diese Art kann er deren Gebrauch sich gehörig eigen machen. Es versteht sich, dass alle Beispiele im Durtone, auch nur in Durtöne, und alle Beispiele im Moltone, auch nur in Moltöne übersetzt werden können. Ausserdem ist dem Schüler sehr zu rathen, wenn er insbesondere diese Intervallenberechnung und später, (wie ich seiner Zeit andeuten werde) alle *Klassen-Accorde*, auch noch schriftlich mit Buchstaben (ohne Noten) sich aufzeichnet, z:B: die vorliegenden, von C berechneten Intervalle auf folgende Art:

SECUNDEN.			TERZEN.				QUARTEN.			QUINTEN.			SEXTEN.				SEPTIMEN.		
kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	gr:	überm:	verm:	rein:	überm:	verm: od: falsch.	rein.	überm:	verm:	kl:	gr:	überm:	verm:	kl	gr:
des	*d*	*dis*	*es*	*es*	*e*	*eis*	*fes*	*f*	*fis*	*ges*	*g*	*gis*	*as*	*as*	*a*	*ais*	*b*	*b*	*h*
c	*c*	*c*	*cis*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*cis*	*c*	*c*	*c*	*cis*	*c*	*c*

Wenn D zum Grundton genommen wird so ist vorstehende Tabelle, wie folgt:

SECUNDEN.			TERZEN.				QUARTEN.			QUINTEN.			SEXTEN.				SEPTIMEN.		
kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	gr:	überm:	verm:	rein.	überm:	verm: od: falsch.	rein.	überm:	verm:	kl:	gr:	überm:	verm:	kl:	gr:
es	*e*	*eis*	*f*	*f*	*fis*	doppel *fis* (× *fis*)	*ges*	*g*	*gis*	*as*	*a*	*ais*	*b*	*b*	*h*	*his*	*c*	*c*	*cis*
d	*d*	*d*	*dis*	*d*	*d*	*d*	*d*	*d*	*d*	*d*	*d*	*d*	*dis*	*d*	*d*	*d*	*dis*	*d*	*d*

Und so von jedem der 12, innerhalb der Octave befindlichen Töne. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Umkehrungen der Intervalle. Nach dieser Buchstaben-Übersetzung erst, ist alles dasselbe mit Noten wieder aufzuschreiben, und solchergestalt wohl ins Gedächtniss einzuprägen. Deñ alle Theorie nützt nur dañ, wenn man deren Ausübung in jeder Hinsicht in seiner Gewalt hat.

En renversant les Intervalles, c'est-à-dire, en mettant la Note grave à une Octave plus haut, l'Unisson devient Octave, la Seconde devient Septième, la Tierce devient Sixte, la Quarte devient Quinte, la Quinte devient Quarte, la Sixte devient Tierce, la Septième devient Seconde, et l'Octave devient Unisson.

Weñ man die Intervalle umkehrt, d:h:, wenn man den Grundton um eine Octave höher nimmt, wird aus dem Unison eine Octave, aus der Secund eine Septime, aus der Terz eine Sext, aus der Quart eine Quint, aus der Quint eine Quart, aus der Sext eine Terz, aus der Septime eine Secund, die Octave wird wieder zum Unison.

EXEMPLE. BEISPIEL.

Unisson. Unison.	Seconde. Secund.	Tierce. Terz.	Quarte. Quart.	Quinte. Quint.	Sixte. Sext.	Septième. Septime.	Octave. Octave.
Octave. Octav.	Septième. Septime.	Sixte. Sext.	Quinte. Quint.	Quarte. Quart.	Tierce. Terz.	Seconde. Secund.	Unisson. Unison.

Pour voir d'un seul coup d'oeil l'effet de ce renversement, on peut le représenter par les chiffres suivants : 1 _ 2 _ 3 _ 4 _ 5 _ 6 _ 7 _ 8
8 _ 7 _ 6 _ 5 _ 4 _ 3 _ 2 _ 1.

Il faut encore observer que dans ce renversement :

1º Les Intervalles *diminués* deviennent : des Intervalles *augmentés*.
2º Les Intervalles *mineurs* deviennent : des Intervalles *majeurs*.
3º Les Intervalles *majeurs* deviennent : des Intervalles *mineurs*.
4º Les Intervalles *augmentés* deviennent : des Intervalles *diminués*.

La Quarte juste devient Quinte parfaite, et celle-ci étant renversée devient Quarte juste.

Pour indiquer la cause qui change les Intervalles majeurs en Intervalles mineurs, les diminués en Augmentés dans leurs renversements, nous analyserons l'Exemple suivant :
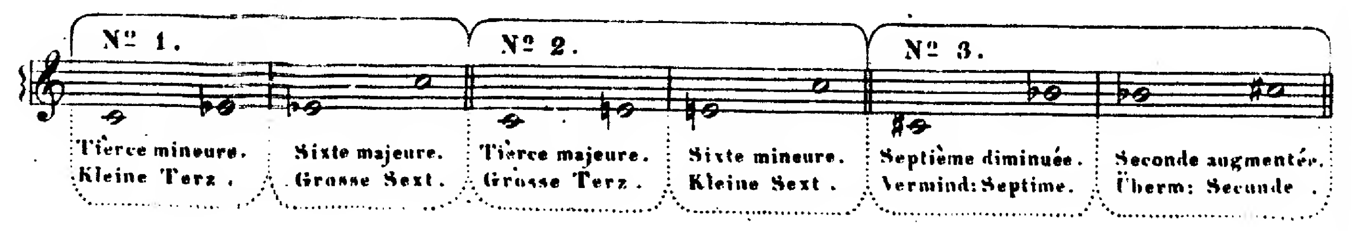
Um mit einem Blicke die Wirkung dieser Umkehrungen zu übersehen, kan man sie durch folgende Zahlen verstellen: 1_2_3_4_5_6_7_8
8 7 6 5 4 3 2 1.

Noch ist bei dieser Umkehrung folgendes zu beobachten :

1. Aus den *verminderten* Intervallen werden *Übermässige*.
2. Aus den *kleinen* . . . Intervallen werden *Grosse*.
3. Aus den *grossen* . . . Intervallen werden *Kleine*.
4. Aus den *übermässigen* Intervallen werden *Verminderte*.

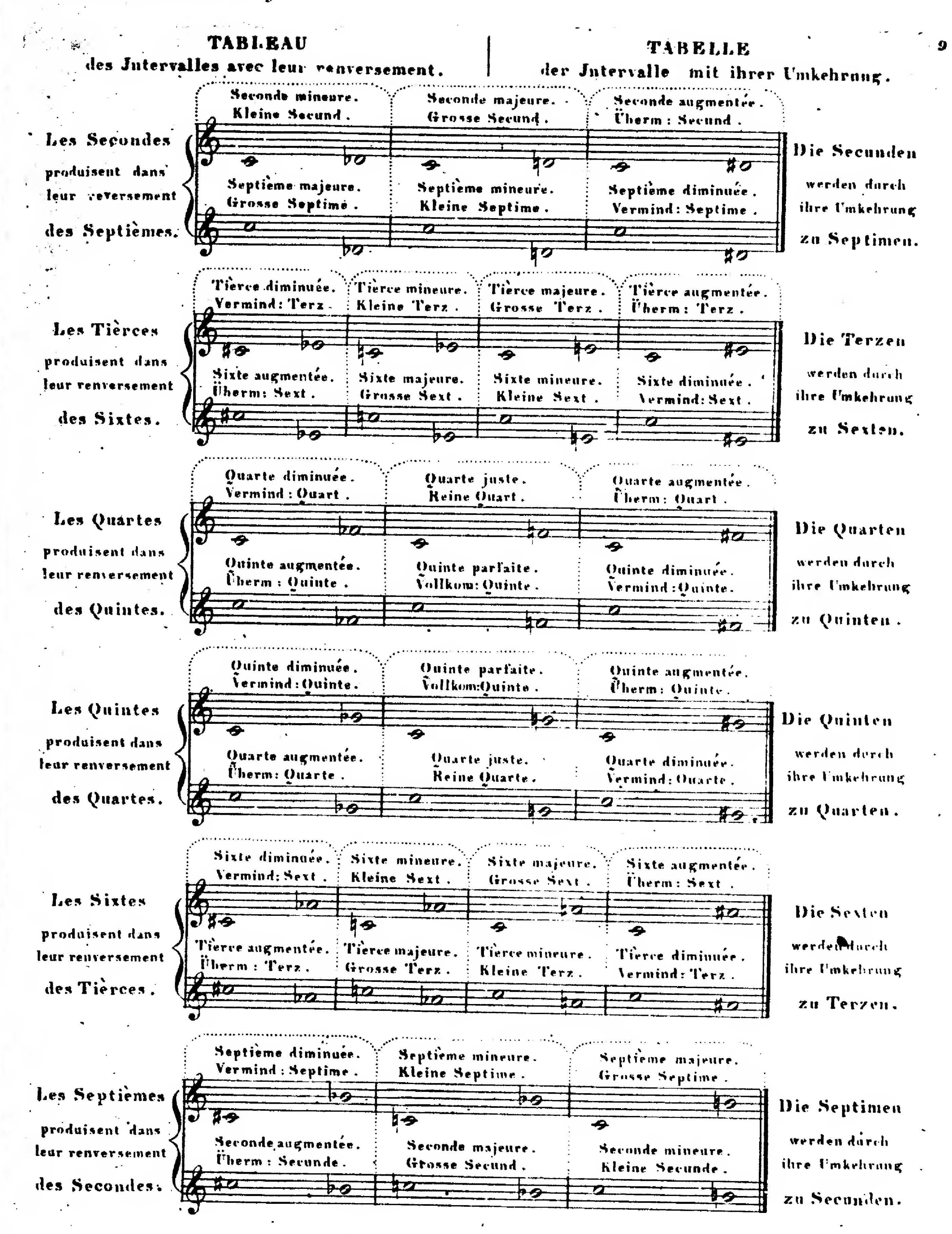
Aus der reinen Quarte wird eine reine Quinte, und diese umgekehrt, wird zur reinen Quarte.

Um die Ursache anzugeben, warum bei der Umkehrung aus grossen Intervallen kleine, aus verminderten Übermässige werden, wollen wir folgendes Beispiel zergliedern :



La Tierce est mineure dans le Nº 1. parceque *Mi* Bémol est plus proche d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Tierce majeure.) La Sixte dans ce même Nº doit être au contraire majeure, parceque *Mi* Bémol est plus éloigné d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Sixte mineure.) Ainsi le *Mi* Bémol au dessus d'*Ut* raccourcit l'Intervalle, et, placé au dessous d'*Ut*, il l'agrandit. Par la même raison, la Tierce majeure dans le Nº 2. donne dans son renversement une Sixte mineure; car *Mi* Bécarre placé au dessus d'*Ut* est plus éloigné que *Mi* Bémol, et mis au dessous il en est plus proche. La même analyse a aussi lieu dans le Nº 3; on remarquera que la Septième diminuée (*Ut* dièze et *Si* bémol) étant le plus court des Intervalles de Septième, son renversement (*Si* Bémol et *Ut* Dièze) est parconséquent le plus grand des Intervalles de Seconde.

In Nº 1, ist die Terz klein, weil *Es* dem *C* näher liegt, als *E*, (dessen grosse Terz). Die Sext in demselben Nº ist dagegen gross, weil *Es* vom *C* entfernter liegt als *E*, (dessen kleine Sext). Also weñ das *Es* *über* dem *C* steht so verkürzt es das Intervall (den Zwischenraum), hingegen *unter* das *C* gesetzt, vergrössert es denselben. Aus derselben Ursache giebt in Nº 2, die grosse Terz in ihrer Umkehrung eine kleine Sext. Denn *E über* dem *C* genommen, ist von diesem weiter entfernt als *Es*, und *unter* dem *C*, ist es demselben näher. Dieselbe Untersuchung ergiebt bei Nº 3, dass, da die verminderte Septime (*Cis* und *B*) die kürzeste der Septimen-Intervalle ist, seine Umkehrung also die weiteste der Secunden herbeiführt.


TABLEAU
des Intervalles avec leur renversement.
TABELLE
der Intervalle mit ihrer Umkehrung.
Les Secondes produisent dans leur renversement des Septièmes.
Seconde mineure. Kleine Secund.
Seconde majeure. Grosse Secund.
Seconde augmentée. Überm: Secund.
Septième majeure. Grosse Septime.
Septième mineure. Kleine Septime.
Septième diminuée. Vermind: Septime.
Die Secunden werden durch ihre Umkehrung zu Septimen.
Les Tierces produisent dans leur renversement des Sixtes.
Tierce diminuée. Vermind: Terz.
Tierce mineure. Kleine Terz.
Tierce majeure. Grosse Terz.
Tierce augmentée. Überm: Terz.
Sixte augmentée. Überm: Sext.
Sixte majeure. Grosse Sext.
Sixte mineure. Kleine Sext.
Sixte diminuée. Vermind: Sext.
Die Terzen werden durch ihre Umkehrung zu Sexten.
Les Quartes produisent dans leur renversement des Quintes.
Quarte diminuée. Vermind: Quart.
Quarte juste. Reine Quart.
Quarte augmentée. Überm: Quart.
Quinte augmentée. Überm: Quinte.
Quinte parfaite. Vollkom: Quinte.
Quinte diminuée. Vermind: Quinte.
Die Quarten werden durch ihre Umkehrung zu Quinten.
Les Quintes produisent dans leur renversement des Quartes.
Quinte diminuée. Vermind: Quinte.
Quinte parfaite. Vollkom: Quinte.
Quinte augmentée. Überm: Quinte.
Quarte augmentée. Überm: Quarte.
Quarte juste. Reine Quarte.
Quarte diminuée. Vermind: Quarte.
Die Quinten werden durch ihre Umkehrung zu Quarten.
Les Sixtes produisent dans leur renversement des Tierces.
Sixte diminuée. Vermind: Sext.
Sixte mineure. Kleine Sext.
Sixte majeure. Grosse Sext.
Sixte augmentée. Überm: Sext.
Tierce augmentée. Überm: Terz.
Tierce majeure. Grosse Terz.
Tierce mineure. Kleine Terz.
Tierce diminuée. Vermind: Terz.
Die Sexten werden durch ihre Umkehrung zu Terzen.
Les Septièmes produisent dans leur renversement des Secondes.
Septième diminuée. Vermind: Septime.
Septième mineure. Kleine Septime.
Septième majeure. Grosse Septime.
Seconde augmentée. Überm: Secunde.
Seconde majeure. Grosse Secund.
Seconde mineure. Kleine Secunde.
Die Septimen werden durch ihre Umkehrung zu Secunden.

L'Unisson devient Octave et vice versa.

Aus dem Unison wird Octave und umgekehrt.
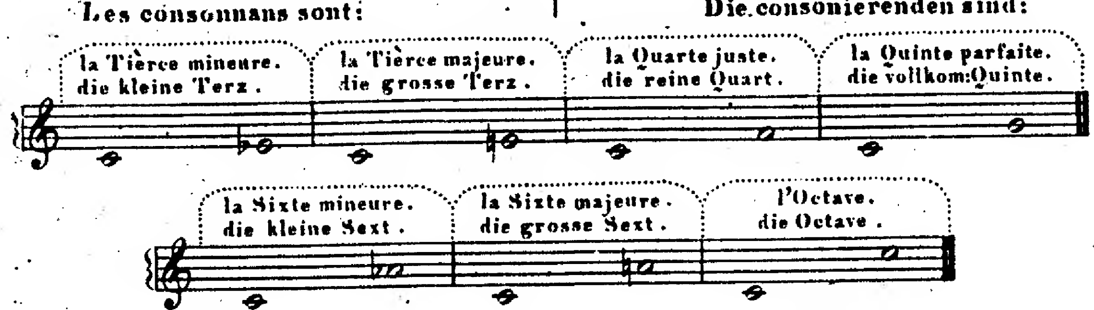
2.) **Anmerkung des Übersetzers.** Jn der Regel werden alle Jntervalle vom Grundtone *aufwärts* gesucht und berechnet. Allein um auch abwärts gehende Fortschreitungen kürzer zu bezeichnen, bedient man sich der Ausdrücke: Unter=Secunde, Unter=Terze, Unter=Quarte, etc: welche also vom Grundtone *herab* zu suchen sind. Wenn also gesagt wird: der Bass geht nach seiner Unter=Quarte, so hat man, wenn C im Bass war, das tieferliegende G darnach zu nehmen. Geht der Bass nach der Ober=Quarte, so nimmt man in diesem Falle das höher liegende F. Und so bei allen Jntervallen und Tonarten in gleichem Verhältniss.

Les Jntervalles sont consonnans ou dissonans.

Die Jntervalle sind consonierend oder dissonierend, (wohl=oder übel=lautend.)

Les consonnans sont:

Die consonierenden sind:



Tous les autres Jntervalles sont dissonans.

La Quarte juste, la Quinte parfaite et l'Octave s'appellent *Consonnances parfaites*, parceque la moindre altération dans l'une des deux Notes qui les composent en fait des dissonances tandis que la Tierce et la Sixte, qu'on appelle consonnances imparfaites, peuvent être majeures ou mineures sans cesser d'être consonnantes.

Alle übrigen Jntervalle sind dissonierend.

Die reine Quart, reine Quint, und Octave heissen *vollkommene Consonanzen*, weil die geringste Änderung in einem der beiden Töne, aus denen sie bestehen, sie zu Dissonanzen machen würde, während dem die Terz und Sext, welche man *unvollkomne Consonanzen* neñt, klein oder gross seyn können, ohne desshalb aufzuhören wohllautend zu seyn.

OBSERVATION.

On appelle *Consonnances* les Jntervalles qui produisent sur nous une sensation agréable et douce, et dont l'effet ne laisse rien à desirer. Les Jntervalles qui n'ont point cette qualité, ou qui ne l'ont pas au même dégré et dont l'effet exige une suite ou résolution, s'appellent *Dissonances*.

La cause de la différence qui existe en genéral entre les consonnances et les dissonances fut jadis attribuée a plusieurs phénomènes; mais les progrès, les expériences et les découvertes qu'on a faits de nos jours dans l'*Acoustique*, nous prouvent d'une manière satisfaisante que cette difference n'existe que dans la proportion plus ou moins simple dans la quelle les vibrations respectives de deux Sons se trouvent; ainsi par exemple: le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Mi* bémol sa *Tierce mineure*, qui est une consonance, s'exprime par 5-6, tandis que le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Re* dièze sa

BEMERKUNG.

Consonanzen neñt man diejenigen Jntervalle, die auf uns eine angenehme und sanfte Wirkung machen, und dem Gehör nichts zu wünschen übrig lassen. Diejenigen Jntervalle die diese Eigenschaft gar nicht, oder nur in geringerem Grade besitzen, und deren Wirkung eine Nachfolge oder Auflösung erfordert, heissen *Dissonanzen*.

Die Ursache des Unterschiedes, der im Allgemeinen zwischen den Consonanzen und Dissonanzen Statt findet, wurde ehedem verschiedenen Erscheinungen zugeschrieben; aber die Fortschritte, Erfahrungen und Entdeckungen, die man in unseren Tagen in der *Akustik* (Schall=Lehre) gemacht hat, beweisen uns auf befriedigende Weise, dass dieser Unterschied nur in dem mehr oder weniger einfachen Verhältniss besteht, in dem sich die Schwingungen zweier Töne gegenseitig befinden; so z.B. wird das Verhältniss der Schwingungen von C und Es seiner *kleinen Terz*, durch 5—6 ausgedrückt, während das Verhältniss der Schwingungen zwischen C und Dis seiner

Seconde augmentée qui est une dissonance, donne la proportion 64_75, rapport qui est, comme on voit, beaucoup plus compliqué. Par la même raison, il existe une différence entre les Jntervalles de Sixte mineure et Quinte augmentée, de Sixte majeure et Septiéme diminuée etc... *

überm: Secunde, welche eine Dissonanz ist, durch 64_75 bezeichnet werden müsste; ein Verhältniss, das, wie man sieht, weit verwickelter ist. Aus selber Ursache ist ein Unterschied zwischen der kleinen Sext und der übermäss: Quinte, zwischen der grossen Sext und verminderten Septime, etc: *

DES ACCORDS.

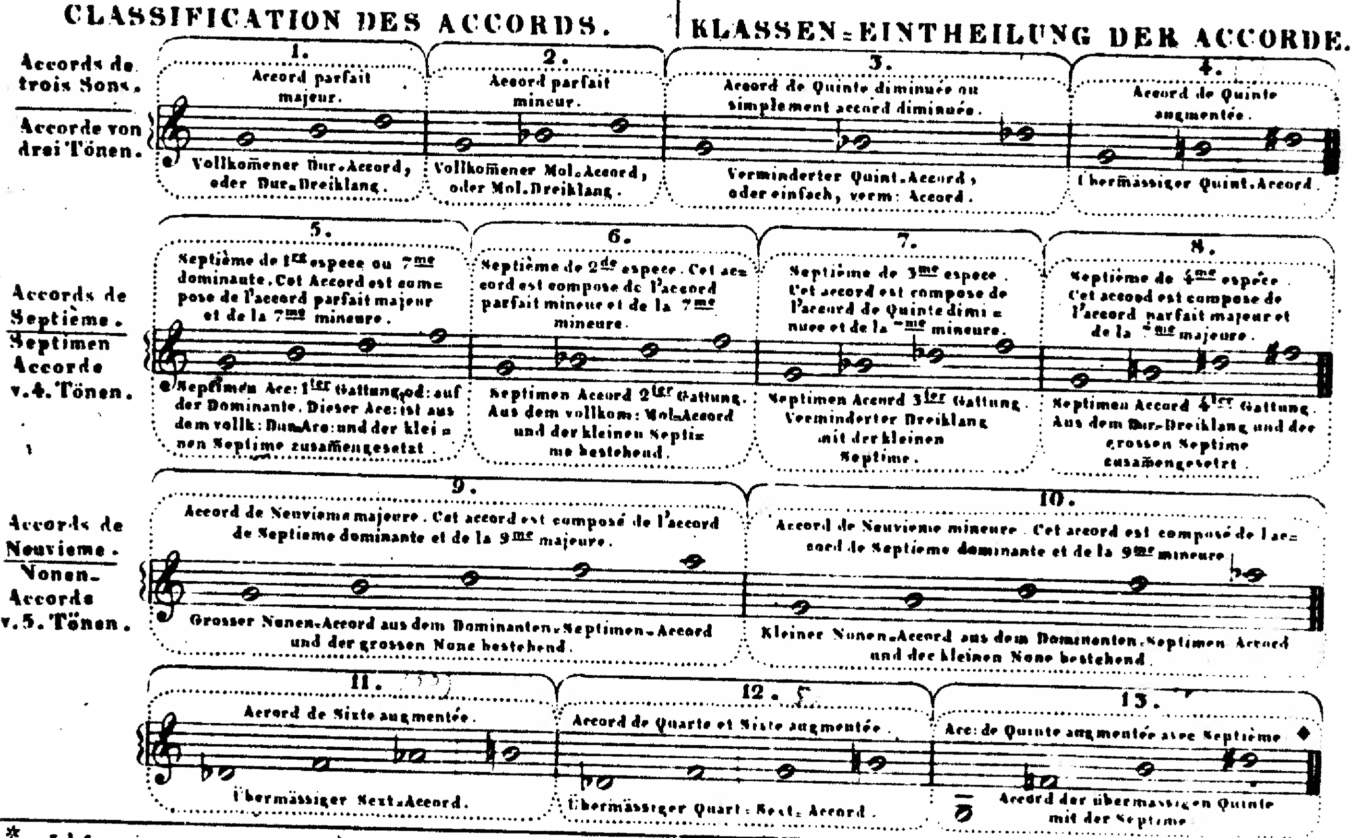
Les accords se composent de plusieurs Jntervalles. Les accords qui ne contiennent aucun Jntervalle dissonant, sont consonnans; ils cessent d'être consonnans, dès qu'un Jntervalle dissonant s'y trouve.

VON DEN ACCORDEN.

Die Accorde werden aus mehreren Jntervallen zusam̃engesetzt. Diejenigen Accorde, in denen gar keine Dissonanz vorkom̃t, sind consonierend; sie hören auf consonierend zu seyn, sobald ein dissonierendes Jntervall sich darunter befindet.

CLASSIFICATION DES ACCORDS.

KLASSEN_EINTHEILUNG DER ACCORDE.



* *L'Acoustique* démontre mathematiquement l'origine du Son, ses qualités, sa propagation, le rapport qui existe entre les Sons, la cause qui rend les Sons, frappés simultanement, consonnans ou dissonans, et la nature des differens phenomènes produits par eux. Elle est à la musique ce que l'optique est à la peinture.

La composition pratique va infiniment plus loin que l'Acoustique; la première met en jeu une quantité innombrable de moyens que la seconde n'explique point et ne peut même expliquer; il s'en suit que les regles de la composition pratique forment un Code a part que, tout á la fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'experience de plusieurs siecles ont sanctionné; c'est par cette raison que dans les traités de composition on ne s'etend point sur l'Acoustique qui est plutot une partie de la phisique que de la musique.

Nous recommandons aux personnes, qui desirent se familiariser avec cette partie mathematique de la musique, l'Acoustique de CHLADNI comme l'ouvrage le plus estimé dans ce genre.

◆ Parmi ces treize accords il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans; les autres sont plus ou moins dissonans. Les Nos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 sont des accords fondamentaux, dont trois subissent une alteration et fournissent les quatre accords des Nos 4, 11, 12 et 13, que nous appellerons parconsequent accords alterés. Voyez la note de la page suivante.

* *Die Akustik* beweist mathemathisch den Ursprung des Schalls, seine Eigenschaften, seine Fortpflanzung, das Verhältniss zwischen den Tönen, die Ursache, warum mehrere zusam̃en angeschlagene Töne wohl, oder uebellautend werden, und die Eigenthumlichkeit der verschiedenen, durch sie bewirkten Erscheinungen. Sie ist für die Musik das, was die Optik für die Malerey.

Die ausübende Tonsetzkunst geht aber unendlich weiter als die Akustik, die Erste bringt eine Menge Mittel ins Spiel, welche die Andere weder erklärt, noch erklären kann. Daraus folgt, dass die Regeln der praktischen Tonsetzkunst ein Gesetzbuch für sich bilden, welches zugleich von unseren Gehörsorganen, unserem Gefühl, Verstand, und der Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestättigt worden ist. Und aus dieser Ursache wird in den Compositions_Lehrbüchern auf die Akustik keine weitere Rücksicht genom̃en, welche mehr der Naturlehre als der Tonkunst angehört.

Denjenigen, welche sich mit diesem mathematischen Theil der Musik vertrauter machen wollen, empfehlen wir CHLADNI'S Akustik, das geachtetste Werk dieser Art.

◆ Unter den 13 Accorden sind nur die 2 ersten consonierend, die Andern mehr oder minder uebel_lautend. Die No 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 und 10, sind Fundamental_oder Stamm_Accorde, wovon drei eine Versetzung erleiden, und dadurch die Accorde No 4, 11, 12 und 13 bilden können, welche wir auch daher versetzte Accorde nenen wollen. Siehe die nachfolgende Anmerkung.

OBSERVATION.

Plusieurs de ces accords, isolément pris, semblent être d'une dureté insupportable; mais par la manière de les placer, on peut non seulement leur faire perdre cette âpreté apparente, mais en obtenir même de très heureux effets. Ainsi donc, avant de prononcer sur la bonne ou mauvaise qualité de ces accords, il faut les examiner dans leur enchaînement avec les accords parfaits, et connaître les conditions indispensables sans lesquelles on ne peut les employer avec succès.

Il n'y a que treize accords dans notre système musical, comme on l'a vu par le Tableau précédent; mais comme ces accords peuvent être renversés et plus ou moins altérés par des Notes qui leur sont étrangères (telles que les Notes passagères, petites Notes, Suspensions &c...) il arrive fréquemment que l'on prend ces renversemens et ces altérations accidentelles pour autant d'autres accords qui n'existent point reellemnt et qui ne font qu'embarrasser l'esprit et retarder les progres des Elèves. Dans chaque accord il y a une Note à laquelle on donne le nom de **Note principale**, **Note fondamentale**, ou **Basse fondamentale**.

Pour expliquer clairement les principes de l'enchaînement des accords, il importe de savoir indiquer au juste cette Note dans un accord quelconque.

Pour trouver la Note fondamentale des accords renversés, il ne faut que placer les Notes de ces mêmes accords de manière à ce qu'elles fassent une progression de Tierces; ainsi disposées, la Note la plus basse est toujours la fondamentale.

BEMERKUNGEN.

Mehrere dieser Accorde, einzeln genommen, scheinen von unerträglicher Härte zu seyn; aber durch die Art sie zu gebrauchen, kann man ihnen das Herbe nicht nur benehmen, sondern auch durch dieselben sehr schöne Wirkungen hervorbringen. Daher muss man, ehe man über die guten oder unangenehmen Eigenschaften dieser **Accorde** abspricht, sie in ihrer Verbindung mit den vollkomnen untersuchen, und die unerlässlichen Bedingungen kennen, ohne welche man sie nicht mit Erfolg anwenden kann.

Jn unserem musikalischen Systeme, (Grundgebäude) giebt es nur 13 Accorde, wie man aus der vorstehenden Tabelle ersieht; aber da diese Accorde umgekehrt und mehr oder minder durch fremde Noten verändert werden können, (als durchgehende Noten, Vorschläge, Verzögerungen etc:) so geschieht es häufig, dass man diese Umkehrungen und zufälligen Zugaben für ganz andere Accorde nimt, welche eigentlich gar nicht existieren, und nur den Verstand des Schülers verwirren und seine Fortschritte hemmen könnten. Jn jedem Accord ist eine Note, welche man den **Grundton**, die **Grundnote**, oder den **Fundamental = Bass** nenut.

Um deutlich die Grundsätze der Verkettung der Accorde zu erklären, ist es wichtig diese Grundnote in jedem Accorde sicher auffinden zu können.

Um den Grundton der umgekehrten Accorde zu finden, braucht man nur die Noten derselben nach der Terzentonfolge zu versetzen; so gestellt, ist die tiefste Note stets der Grundton.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Accord parfait dans son 1ier renversement.	Accord parfait sans renversement.	Septième dominante dans son 1ier renversment.	Septième dominante sans renversement. *
Vollkomner Dreiklang in seiner ersten Umkehrung.	Vollkom: Dreikl: ohne Umkehrung.	Septimen = Accord auf der Dominante in seiner ersten Umkehrung.	Septimen = Accord auf der Dominante ohne Umkehrung.

* Pour bien comprendre ce qui suit, il est important de méditer cette Note. Il y a dans la classification précédente quatre accords altérés qui sont le 4me, le 11me, le 12me, et le 13me. La nature permet, sous de certaines conditions, (que nous indiquerons à leur place.) 1º de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord parfait majeur, ce qui donne l'accord Nº 4. 2do de baisser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord de neuvième mineure, en mettant cette Quinte altérée à la Basse et en supprimant la Note fondamentale, ce qui donne l'accord Nº 11. 3º de baisser également la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en mettant cette Note altérée à la Basse, ce qui donne l'accord Nº 12. 4º de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en la plaçant au dessus du FA, ce qui donne l'accord Nº 13.

* Um das nachfolgende wohl zu verstehen, ist es wichtig über diese Grund-Note nachzudenken. Es giebt in der vorgehenden Accordenreihe der Klassen = Ordnung, vier veränderte Accorde, nähmlich Nº 4, 11, 12 u. 13. Die Natur erlaubt, unter gewissen Bedingungen, (welche wir am gehörigen Orte bestimmen werden) 1tens die reine Quinte im Dur-Dreiklang um einen halben Ton zu erhöhen, was dann den Accord Nº 4. giebt. 2tens die reine Quinte im kleinen Nonenaccord um einen halben Ton zu erniedrigen, indem man diese veränderte Quinte dem Basse giebt und dafür die Grundnote ganz weglässt, was dann den Accord Nº 11 bildet. 3tens die reine Quinte eben so im Dominanten-Sept-Accorde um einen halben Ton zu erniedrigen, und diese Note dann dem Bass zu geben, wodurch der Accord Nº 12 entsteht. 4tens endlich, die Quinte im Dominanten = Septaccord um einen halben Ton zu erhöhen, indem man sie über das F setzt, was den Accord Nº 13 hervorbringt.

Dans la classification précédente le *Sol* est la Note principale de tous les accords qui y sont énoncés; cela est clair pour les dix premier accords ainsi que pour le 13ᵉ dans les quels la Note

Jn der vorstehenden Klassen-Ordnung der Accorde ist das G die Grundnote; das ist bei den 10 ersten klar, so wie bei dem 13ten, wo sich der Grundton

---

Il parait, au premier coup d'oeil, assez bizzare d'assigner à l'accord Nº 11. le *Sol* (qui ne peut se frapper avec cet accord) comme Basse fondamentale; rien n'est cependant plus vrai. La nature n'observe qu'un *seul* principe (qui est sans exception) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque. Ce principe est que la Basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire avec la Basse fondamentale de l'accord suivant *une Quinte inferieure* (SOL-UT.)

Ainsi tous les accords dissonans de cette classification se résolvent necessairement sur l'accord d'*Ut* comme nous le verrons. D'après cela il est facile de trouver la Basse fondamentale d'un accord dissonant quelconque dès qu'on connait l'accord sur le quel il se résout naturellement, c'est-à-dire sans exception, et *vice versa*: or, si la Basse fondamentale de l'accord résolutif est *Ut*, celle de l'accord dissonant doit être *Sol*, et si la Basse fondamentale de l'accord dissonant est *Sol*, celle de l'accord résolutif doit être *Ut*. Revenons sur l'accord Nº 11. il se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur, dont la Basse fondamentale est par consequent *Ut*; ainsi la Basse fondamentale de l'accord Nº 11. doit être *Sol*; autrement il s'en suivrait 1º) que cet accord n'aurait aucune Basse fondamentale, ce qu'il serait absurde de supposer; ou 2º) qu'une autre Note que le *Sol* serait sa Basse fondamentale; dans ce second cas, la nature ferait donc elle même une exception à sa loi, et le principe n'aurait plus d'unité; mais pourquoi le *Sol* ne se frappe-t-il pas avec cet accord s'il est sa Basse fondamentale? c'est une condition de l'altération.

Si vous voulez frapper *Sol* dans cet accord, il faut supprimer le *La* bémol (parcequ'il y aurait une trop grande complication d'Intervalles dissonans que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord Nº 12. De même les deux accords de Neuvième se frappent presque toujours sans leur Note fondamentale, d'où provient ce qu'on appelle ordinairement l'Accord de septième diminuée (*Si* bécarre *Re-Fa-La* bémol), qui n'est que l'accord de Neuvième mineure sans sa Basse fondamentale.

On objectera que les accords dissonans peuvent se résoudre aussi d'une autre manière que celle indiquée ci-dessus; sans doute: ce sont des exceptions que l'Artiste se permet, mais que la nature ne fait pas, car, dans le cas où l'on fait l'emploi de l'exception, la vrai résolution n'existe pas, et il faut toujours poursuivre jusqu'à une résolution par Quinte inférieure, selon la loi naturelle. Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes, pour se les permettre, la nature exige que l'on observe d'autres conditions (que nous indiquerons en leur lieu) et qu'on procède avec adresse et connaissance de cause, sans quoi elles deviennent mauvaises, tandis qu'on ne risquera jamais rien en résolvant les accords dissonans d'après la loi prescrite par la nature.

Beim ersten Blick scheint es seltsam, dem Accord Nº 11. das G, (welches mit ihm gar nicht angeschlagen werden kann,) als Grundton anzuweisen; doch ist es völlig richtig. Die Natur der Tonkunst beobachtet in Auflösung aller Dissonanzen immer nur *einen* Grundsatz ohne alle Ausnahme. Dieser Grundsatz ist, dass der Grundton eines dissonierenden Accords, mit dem Grundtone des folgenden auflösenden Accords stets eine *Unter-quinte* bilden soll. (G, C.)

Also lösen sich alle dissonierenden Accorde dieser Klassenordnung, wie wir sehen werden, nothwendig in den C Dreiklang auf. Demnach ist es leicht den Grundton jedes dissonierenden Accords aufzufinden, sobald man den Accord kennt, in welchen er sich natürlich, d:h: ohne Ausnahme auflösen muss, und *umgekehrt*. Wenn nun der Grundton des auflösenden (der Dissonanz nachfolgenden,) Tones C ist, so muss der Grundton des dissonierenden Accords G seyn, und wenn der Grundton des dissonierenden Accords G ist, so muss der Grundton des auflösenden Accords nothwendig C heissen. Kehren wir zum Accord Nº 11 zurück, er löset sich in den vollkommenen C dur Dreiklang auf; daher ist nothwendigerweise der Grundton des Accords Nº 11, G; sonst würde daraus folgen: 1tens dass dieser Accord gar keinen Grundton zur Basis hätte, eine Voraussetzung die ungereimt wäre; oder, 2tens, dass eine andere Note als G dessen Grundton seyn müsste; in diesem zweiten Falle würde also die Natur selber eine Ausnahme in ihrem Gesetze machen, und dieses folglich sich selber widersprechen; aber warum kann man das G, wenn es der Grundton dieses Accords ist, nicht mit demselben anschlagen? dieses wird durch die Veränderung des Accords durch die Versetzungszeichen (♯, ♭, oder ♮) bedingt.

Wenn man zu diesem Accord das G anschlagen will, so muss man das *As* weglassen, (weil sonst die Überhäufung der Dissonanzen vom Ohr nicht aufgefasst werden könnte), und in diesem Falle erhält man den Accord Nº 12. Eben so werden die zwei Nonen-Accorde fast immer ohne ihren Grundton angeschlagen, wodurch man den verminderten Septimen Accord *(H, D, F, As)* erhält, der nichts anders als der kleine Nonen-Accord, ohne seinen Grundton, ist.

Man wird einwenden, dass die dissonierenden Accorde sich auch auf andere, als die oben angezeigte Art auflösen lassen; ohne Zweifel: Das sind Ausnahmen, die der Künstler sich erlaubt, die aber nicht die Natur macht. Denn wenn man von der Ausnahme Gebrauch macht, so ist die natürliche Auflösung gar nicht vorhanden, und dieselbe also wieder so lange zu verfolgen, bis sie endlich später wieder, nach dem natürlichen Gesetze, als Auflösung, durch die Unter-quinte, erscheint. Diese Ausnahmen können gut, ja vortrefflich seyn; aber um sich solche zu erlauben, begehrt die Natur wieder die Erfüllung von andern Bedingungen (die wir an ihrem Platze anzeigen werden) und deren man sich mit Gewandheit und Sachkenntniss zu bedienen hat, ohne welche sie falsch wären, während man bei der natürlichen Auflösung der Dissonanzen nichts wagt.

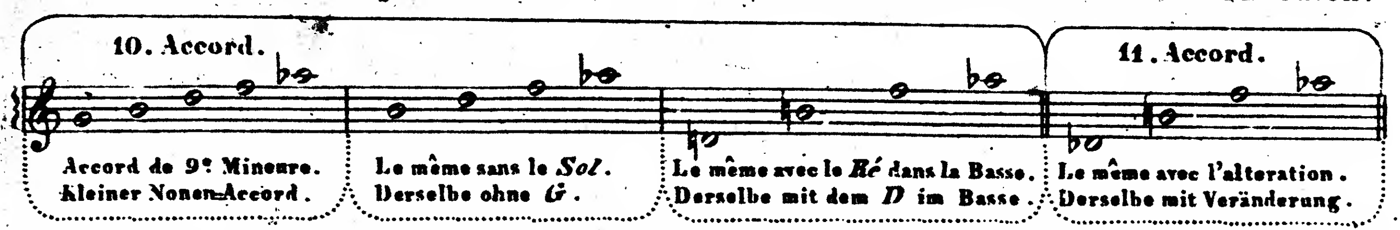
Anmerkung des Verfassers.

fondamentale se trouve au dessous ; mais cela ne l'est pas également pour les deux autres. Dans le onzième la Note principale est supprimée et l'accord se trouve par conséquent renversé. Pour se convaincre que c'est encore le *Sol* qui est la Note principale, il faut observer que cet accord dérive du dixième, dont on supprime le *Sol*, et dont on place le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

VOICI L'OPERATION QUI LE PROUVE :

unten befindet; aber nicht so ist es bei den 2 andern. Bei dem 11ten ist der Grundton weggelassen, und der Accord folglich umgekehrt. Um sich zu überzeugen, dass dennoch das G der Grundton desselben sey, muss man beachten, dass dieser Accord vom 10ten abgeleitet ist, von welchem das G wegblieb, und das in den Bass gekommene D um einen halben Ton erniedrigt wurde, (nähmlich *Des*).

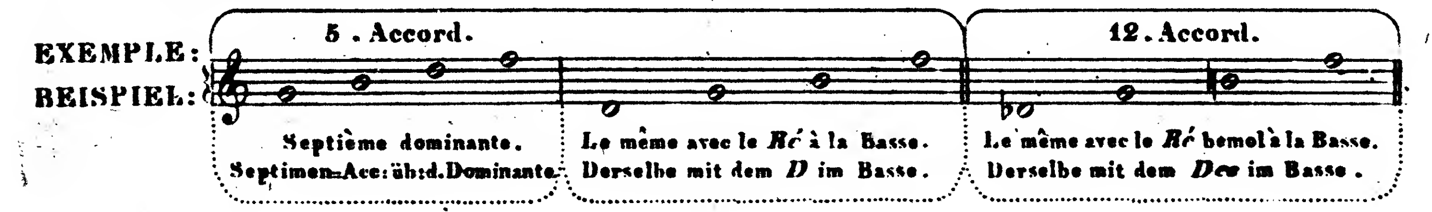
FOLGENDES BEISPIEL MACHT ES DEUTLICH:



Le douzième accord de la classification a une origine semblable ; il dérive de l'accord de Septième dominante (*Sol, Si, Ré, Fa*) dont on met le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

Gleichen Ursprungs ist der 12te Accord der Klassen-Ordnung. Er leitet sich von der Septime über der Dominante ab, (*G, H, D, F*) wo das durch ein ♭ erniedrigte D im Basse liegt.

EXEMPLE:
BEISPIEL:



Cette analyse démontre que le *Sol* est leur Note principale aussi bien que de tous les accords contenus dans le tableau. *

Diese Zergliederung beweist, dass das G der Grundton derselben, wie aller in der Tabelle enthaltenen Accorde ist. *

* On pourrait également envisager la Septième de Troisième espèce (*Sol-Si* bémol-*Ré* bemol-*Fa*) comme l'origine de l'accord de Quarte et Sixte augmentées (*Ré* bémol *Fa-Sol-Si* bécarre) en mettant le premier de ces deux accord dans son second renversement et en haussant le *Si* bémol d'un demi-Ton.

Soit qu'on envisage cet accord comme une altération de la Septième dominante ou de celle de Troisième espèce, sa Basse fondamentale dans les deux cas est toujours *Sol*, et c'est ce qui est le plus important de savoir sous le rapport de la liaison des Accords. Au surplus, les querelles qui se sont élevées sur l'origine de quelques accords n'ont abouti à rien d'utile pour l'art ; qu'importe en effet qu'on assigne à un accord tel ou tel autre pour origine, pourvu qu'on le sache bien employer. Il en est de même des guerres sur l'étimologie des mots ; les Poëtes et les Orateurs cessent d'y prendre part dès que la vraie signification et l'usage de ces mots sont connus.

Quand aux conditions que chaque accord exige pour être mis à sa place, nous les donnerons plus tard en analysant séparément chaque accord de la classification.

* Man könnte gleichfalls den Septimen-Accord der dritten Gattung (*G, B, Des, F*) als den Ursprung des übermässigen Quart-Sext-Accords (*Des, F, G, H,*) ansehen, weñ man den Erstenumkehrt und das *B* um einen halben Ton (als *H*) erhöht.

Man mag nun diesen Accord als eine Versetzung des Dominanten-Sept-Accords, oder desjenigen von der dritten Gattung ansehen, sein Grundton bliebt in beiden Fällen *G* ; und diess ists, was man in Rücksicht auf die Verbindung der Accorde mit vollster Überzeugung wissen muss. Übrigens haben die Streitigkeiten, die sich über den Ursprung einiger Accorde erhoben, zu keinem, der Kunst nützlichen Zweck geführt; was liegt im Grunde daran, ob man einem Accord diesen oder jenen Ursprung zuschreibt, weñ man ihn nur wohl anzuwenden weiss. Es ist damit wie mit den Kämpfen über die Ableitung der Wörter, die Dichter und Redner hören auf daran Theil zu nehmen, sobald der wahre Sinn und Gebrauch dieser Worte bekannt ist.

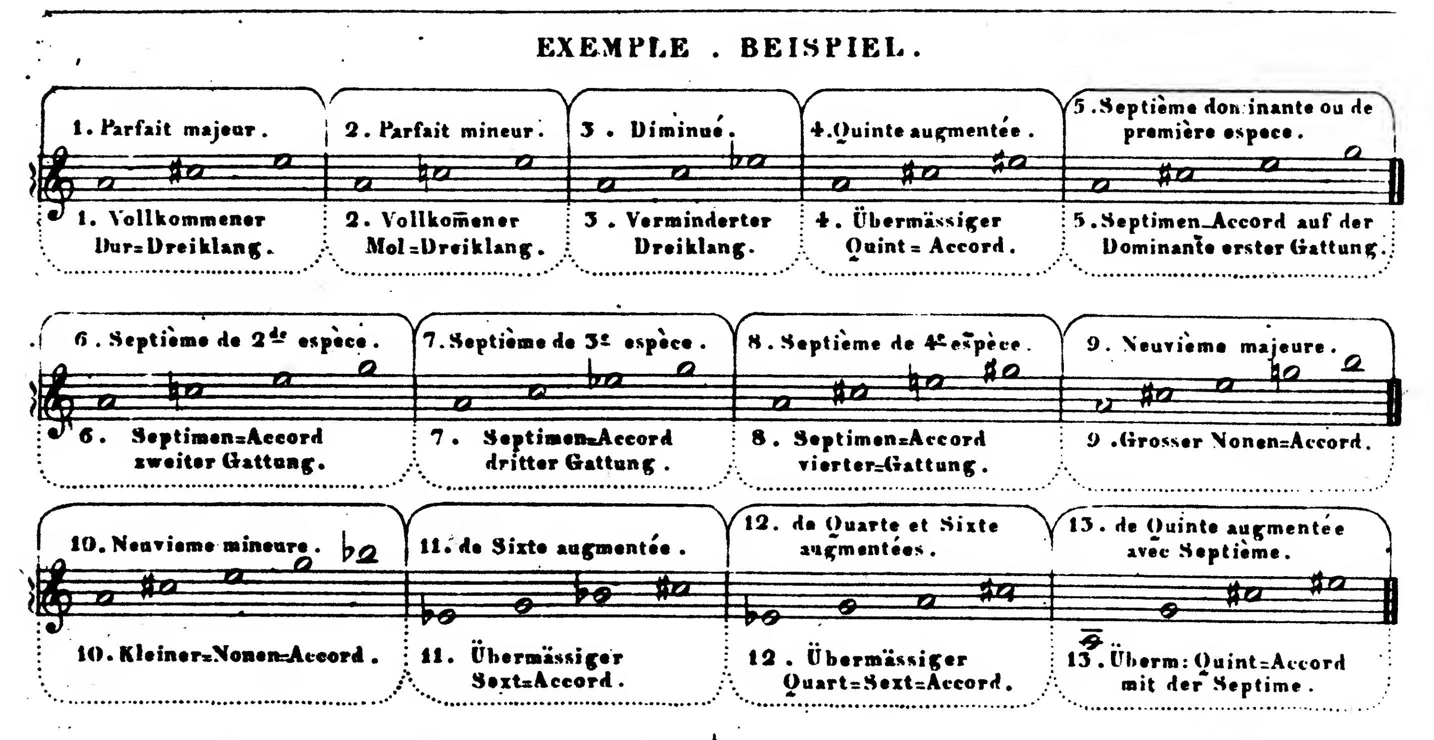
Was die Bedingungen betrifft, unter welchen jeder Accord an seinen gehörigen Ort zu stellen ist, so werden wir sie später, bei Zergliederung jedes einzelnen Klassen-Accords darstellen.

Chacun de ces treize accords se reproduit douze fois dans le système musical, puisqu'on peut prendre successivement pour Basse fondamentale tous les demi Tons renfermés dans les limites d'une Octave, et chercher sur chacun d'eux la même quantité d'accords. Ainsi en prenant *La* pour Note fondamentale et en transposant le tableau à un Ton plus haut, on en aura un second composé des mêmes accords.

Jeder dieser dreizehn Accorde kañ im Tonsysteme 12 mal vorkommen, da man zur Grundnote jeden der 12, in den Grenzen einer Octave enthaltenen halben Töne, annehmen, und auf jedem derselben dieselbe Anzahl Accorde aufsuchen kann. Wenn man z:B: A zum Grundtone annimt, und die ganze Tabelle und alle Beispiele um einen ganzen Ton höher setzt, so hat man eine solche zweite, die aus denselben Accorden besteht.

3.) Anmerkung des Übersetzers. Auch hier gilt es, dass der Schüler, um mit der Abstammung aller Accorde völlig vertraut zu werden, alle bisherigen Beispiele, früher durch Buchstäben, später durch Noten, in alle Tonarten schriftlich übersetze.

EXEMPLE . BEISPIEL.

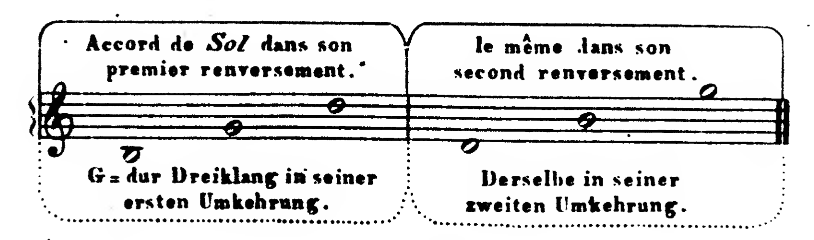


DES RENVERSEMENS DES ACCORDS.

Un accord est renversé lorsque sa Note principale n'est pas mise à la Basse;* ainsi l'accord suivant est renversé parceque sa Note principale, *Qui est Sol*, n'est pas la Note la plus basse:

VON DER UMKEHRUNG DER ACCORDE.

Ein Accord wird umgekehrt, weñ seine Grundnote nicht im Basse liegt;* also ist der folgende Accord umgekehrt, weil seine Grundnote, *welche G ist*, nicht den tiefsten Ton bildet:

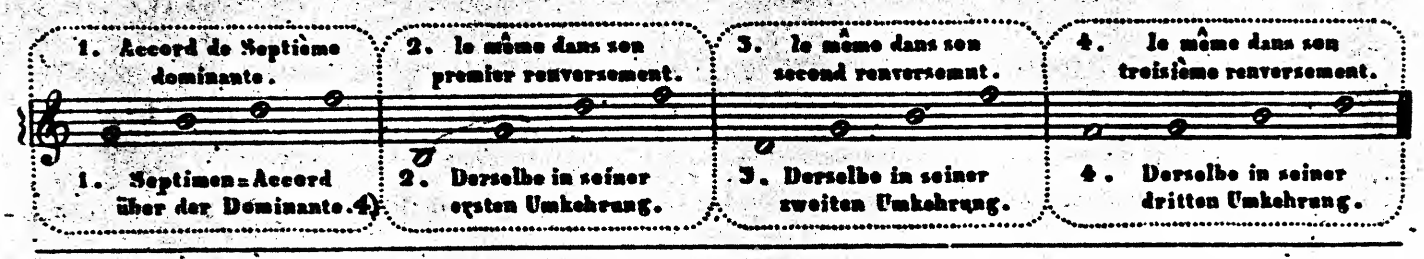


* En composition on appelle Basse la partie inférieure de l'Harmonie; ainsi si l'on faisait un Trio pour trois voix de dessus, l'une d'elles serait necessairement la Basse.

* Jn der Composition neñt man stets die tiefste Stimme den Bass; weñ man also ein Trio für drei *hohe* Stimen setzen wollte, so wäre die unterste derselben nothwendigerweise der Bass. *Anmerkung des Verfassers*.

Les renversemens d'un Accord ne changent point sa nature, ce n'en sont que des modifications: C'est pourquoi les quatre exemples suivants ne présentent qu'un seul accord sous quatre faces differentes:

Die Umkehrungen eines Accords ändern seine Natur nicht, und sind nur Gestalts-Veränderungen. Daher geben die 4 folgenden Beispiele nur einen und denselben Accord unter 4 verschiedenen Gestalten.



4.) Anmerkung des Übersetzers. Auch kürzer der Dominanten-Septimen-Accord genannt, weil er auf der Dominante (der fünften Stufe jeder Tonleiter) vorkommt, und so, wie seine 3 Umkehrungen, (der Quint-Sext-Accord auf der 7ten, der Terz-Quart-Accord auf der 2ten, der Secunden-Accord auf der 4ten Stufe,) seine natürliche Auflösung im Hauptdreiklang findet. Da diese Auflösung vorzüglich durch die in ihm befindliche sogenañte *empfindsame Note (Note sensible)* gefordert wird, welches in jeder Tonleiter die 7te *grosse* Stufe ist, so wird er von manchen Harmonielehrern der *characteristische Septimen-Accord* genannt; zum Unterschiede von den übrigen *Septimen-Accorden*, die auf den andern Stufen genommen werden können.

Quand la Tièrce de la Note fondamentale est à la Basse, l'accord est dans son premier renversement. En mettant la Quinte de la Note fondamentale à la Basse on a le second renversement, et la septième de la Note fondamentale mise à la Basse donne son troisième renversement. Les deux accords parfaits, l'accord diminué et l'accord de Quinte augmentée sont susceptibles chacun de deux renversemens, les quatre accords de septième le sont chacun de trois renversemens: Les autres accords de cette classification ne sont pas praticables dans tous les renversemens.

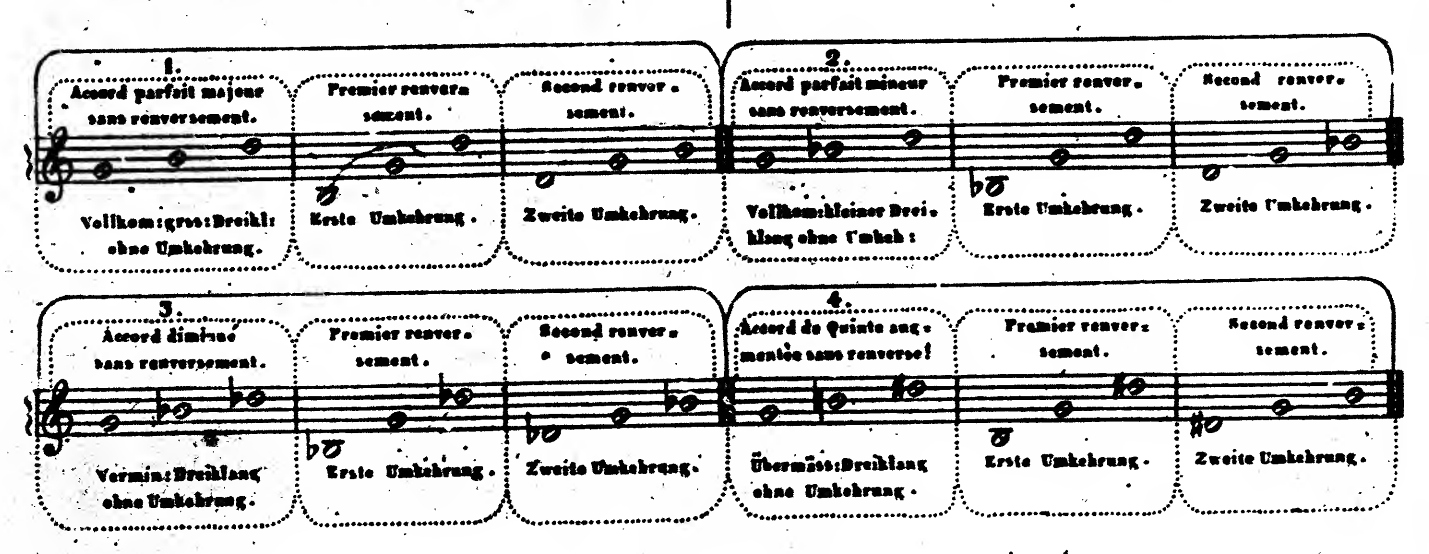
Voici un troisième Tableau de tous les accords de la classification, auquel j'ai ajouté les renversemens usités de chacun d'eux.

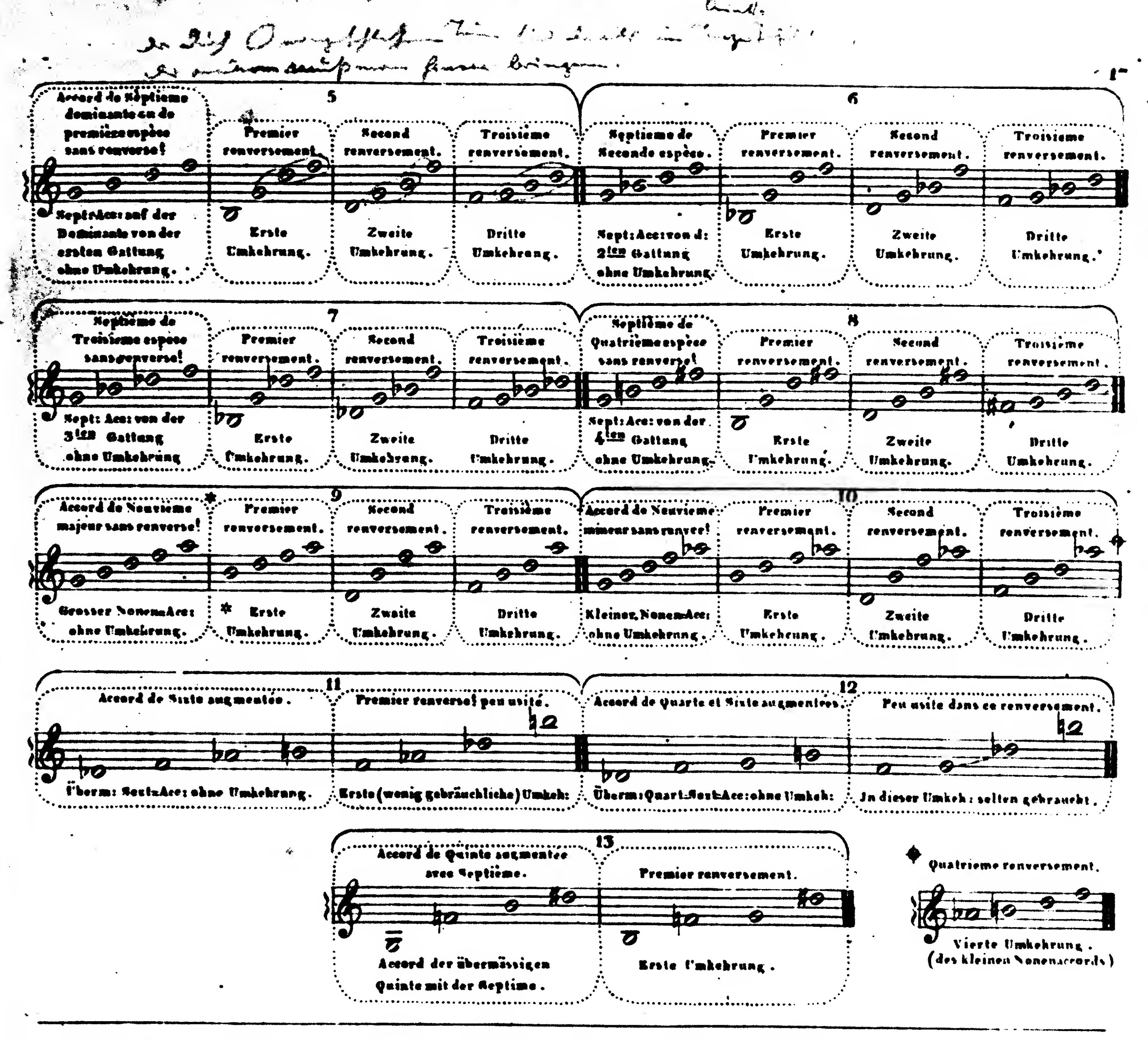
Wenn die Terz des Grundtones im Bass liegt, so ist der Accord in seiner *ersten* Umkehrung, ist die Quint des Grundtones im Bass, so ist er in seiner *zweiten*; ist die Septime des Grundtones im Bass, so ist er in der *dritten*. Die beiden vollkom̄enen Dreiklänge, dann der verminderte und jener mit der übermässigen Quinte sind jeder zwei Umkehrungen unterworfen. Die vier Septimen-Accorde haben deren jeder drei. Bei den übrigen Accorden der Classen-Ordnung sind nicht alle Umkehrungen anwendbar.

Hier ist eine dritte Tabelle aller Klassen-Accorde, wozu ich die bei jedem gebräuchlichen Umkehrungen beigefügt habe.

TABLEAU des ACCORDS
AVEC LEURS RENVERSEMENS USITÉS.

TABELLE der ACCORDE
MIT IHREN GEBRÄUCHLICHEN UMKEHRUNGEN.





5.) **Anmerkung des Übersetzers.** Beim Übersetzen aller dieser Beispiele in die übrigen Tonarten, kañ zuvörderst der Schüler sich folgende Tabellen machen.

TABELLE DES VOLLKOMMENEN DUR=DREIKLANGS, OHNE UMKEHRUNG.

g,	*gis,*	*a,*	
e,	*eis,*	*fis,*	u.s.w.
c,	*cis,*	*d,*	

wobei diejenigen Tonarten, welche sowohl mit ♯ als ♭ geschrieben werden können, (: wie *fis-ges*:) auch doppelt zu schreiben sind.

TABELLE DES VOLLKOMMENEN MOL=DREIKLANGS OHNE UMKEHRUNG.

g,	*gis,*	*as,*	*a,*	
es,	*e,*	*fes,*	*f,*	u.s.w.
c,	*cis,*	*des,*	*d,*	

so alle übrigen Umkehrungen und Accorde, worauf dann erst das Übersetzen durch Noten folgt.

* Dans les renversemens des deux accords de neuvième on supprime presque toujours la Basse fondamentale. Voyez à ce sujet l'analyse de ces accords, Page 50 et 51.

* In der Umkehrung der beiden Nonen-Accorde wird der Grundton gewöhnlich weggelassen. Siehe hierüber die Zergliederung der Accorde, Seite 50 und 51.

Anm: des Verfassers.

OBSERVATIONS

sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites.*

Un repos sur l'accord parfait de la Dominante s'appelle *Demi-cadence*. Un repos sur l'accord de la Tonique s'appelle cadence parfaite.[a] Dans le premier cas l'accord de la Dominante est toujours majeur et sans renversement; dans le second cas l'accord de la Tonique est majeur ou mineur, selon le mode dans le quel on se trouve; il est de même sans renversement; il doit en outre être indispensablement précédé de l'accord de la Dominante non renversé auquel on ajoute souvent la septième.

Pour que l'on puisse pressentir l'une de ces deux cadences, il faut qu'elles soient précédées d'une certaine quantité de mesures et d'accords que le sentiment du compositeur peut seul déterminer.

Toutes les demi-cadences se ressemblent quant à leur dernier accord; mais les accords antecédens peuvent leur donner differentes formes.

BEMERKUNGEN

über die halben- und über die vollkommenen (oder ganzen) Cadenzen.*

Ein Ruhepunkt über dem vollkom̄: Dreiklang der Dominante heisst eine Halb-Cadenz. Ein Ruhepunkt über dem vollkom̄: Accord der Tonika heisst vollkom̄ne oder ganze Cadenz.[a] Jm ersten Fall ist der Dominanten-Accord stets gross, (*dur*) und ohne Umkehrung; im zweiten Fall ist der Tonica-Accord gross oder klein (*dur od: mol*), je nach der eben herrschenden Tonart, und ebenfalls ohne Umkehrung; auch muss ihm überdiess unausweichlich der Dominanten-Accord ohne Umkehrung, und bisweilen mit beigefügter Septime, vorhergehen.

Um eine dieser beiden Cadenzen vorzuberei-ten, muss ihnen eine Anzahl Takte und Accorde vorangehen, die das Gefühl des Tonsetzers allein zu bestimmen hat.

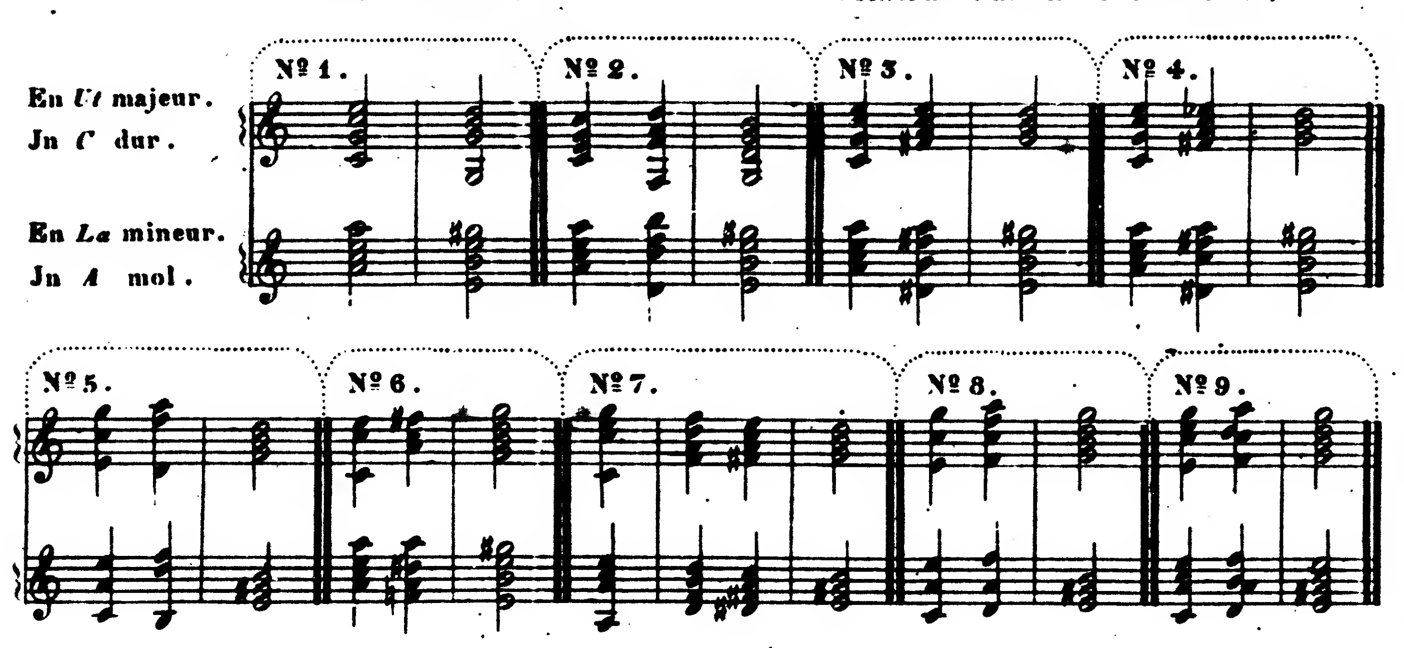
Alle Halb-Cadenzen gleichen sich im letzten Accord; doch die vorhergehenden Accorde können ihnen verschiedene Gestalten geben.

EXEMPLES.

FORMULES DES DEMI-CADENCES.

BEYSPIELE.

FORMELN DER HALBCADENZEN.



* Nous avons cru devoir placer ici ces observations pour pouvoir fixer les cas où il est indispensable de se servir des accords non renversés, et aussi pour compléter l'article suivant sur la Basse.

(a) Le 1er, 3me et 5me dégré dans un ton quelconque s'appellent: *Tonique*, *Médiante* et *Dominante*. Ainsi quand on est en *Ut*, l'*Ut* est la *Tonique*, *Mi* la *Médiante*, et *Sol* la *Dominante*. L'accord de la *Tonique* est (*Ut-Mi-Sol*) et celui de la *Dominante* est (*Sol-Si-Ré*).

* Wir glaubten diese Bemerkungen hieher setzen zu müssen, um die Fälle zu bestim̄en, wo der Gebrauch der nicht-umgekehrten Accorde unerlässlich ist, und auch um den folgenden Artikel über den Bass zu vervollständigen. (*Anm: des Verf:*)
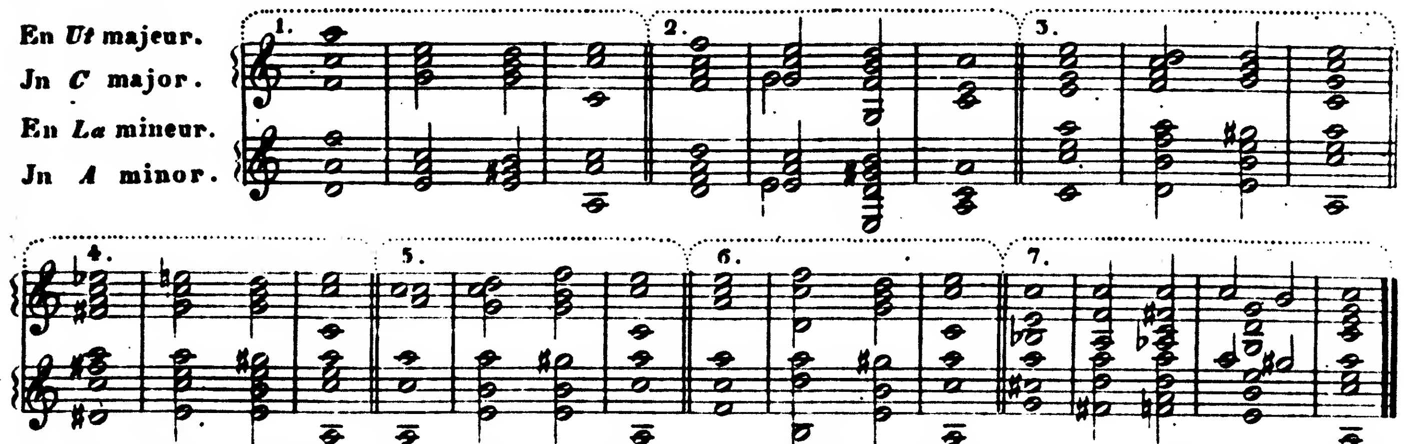
(a) Die 1te, 3te, und 5te Stufe jeder Tonart heissen: *Tonica*, *Mediante*, und *Dominante*. Wen̄ man daher in *C* ist, so ist *C* die *Tonica*, *E* die *Mediante*, *G* die *Dominante*. Der Accord der *Tonica* ist: *C-E-G*, jener der *Dominante* *G-H-D*. (*Anm: des Verfassers.*)

Les cadences parfaites diffèrent de même par les accords antécédens.

Eben so unterscheiden sich ganze Cadenzen durch die vorhergehenden Accorde.

FORMULES DES CADENCES PARFAITES.

FORMELN VON GANZEN CADENZEN.



Les phrases musicales se distinguent les unes des autres au moyen des cadences. Lorsque le sens d'une phrase fait presentir une cadence parfaite que le compositeur juge à propos d'éviter, il fait alors une *cadence rompue*.

Les cadences rompues, que l'on désigne aussi sous les noms de cadences évitées et de cadences interrompues, sont fort usitées et presque toujours d'un effet sûr lorsqu'elles sont amenées à propos: elles entretiennent l'attention et donnent de l'énergie à la phrase qui le suit.

Jl suffirait pour rompre une cadence parfaite d'en renverser le dernier accord; mais on peut encore la rompre de beaucoup d'autres manières; nous avons réuni les plus usitées dans le tableau suivant.
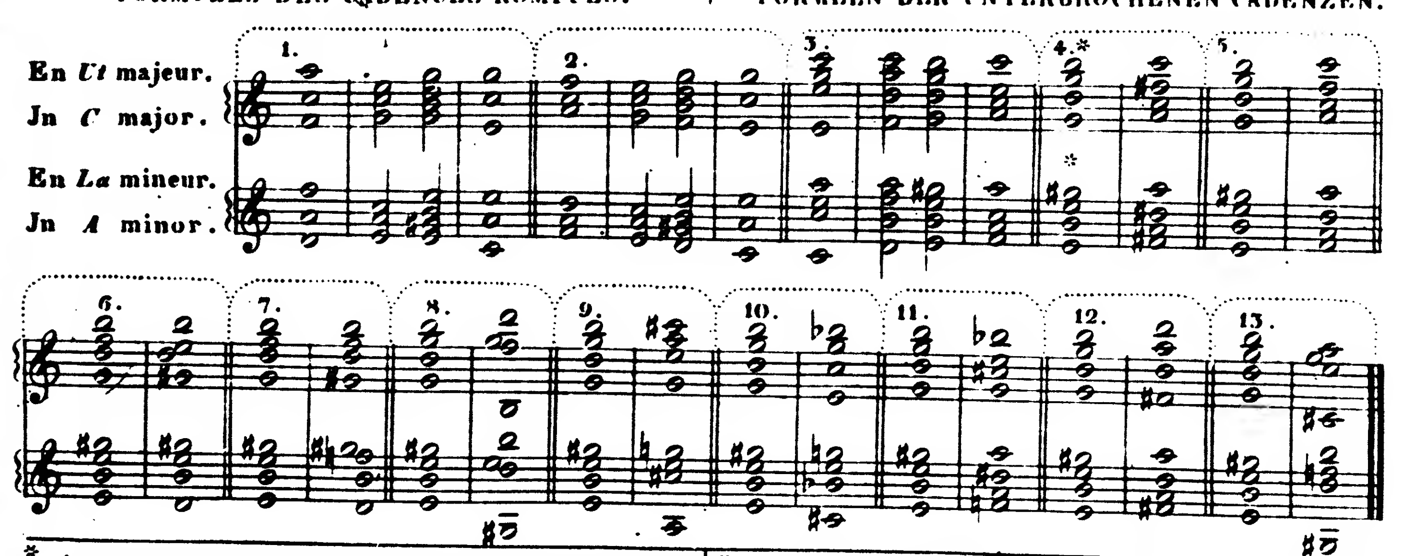
Die musikalischen Perioden (Abschnitte) treñen sich von einander vermittelst dieser Cadenzen. Weñ der Sinn und Gang einer Periode eine ganze Cadenz erwarten lässt, welche aber der Compositeur zu vermeiden wünscht, so macht er dañ eine *gebrochene* (oder sogenañte *Trug=*) *Cadenz*. (*Trugschluss*).

Diese gebrochenen Cadenzen (auch vermiedene, unterbrochene, oder falsche Cadenzen genañt) werden sehr häufig benützt, und sind, zu rechter Zeit angewendet, fast stets von sicherer Wirkung; sie spannen die Aufmerksamkeit und geben der folgenden Periode Kraft.

Es würde, um eine ganze Cadenz zu unterbrechen, hinreichen, weñ man deren letzten Accord umkehrte; aber man kañ diess auch auf viele andere Arten bewerkstelligen; wir haben die gebräuchlichsten in folgender Tabelle vereint:

FORMULES DES CADENCES ROMPUES.

FORMELN DER UNTERBROCHENEN CADENZEN.



* A partir de cet exemple je me suis contenté de donner seulement les deux derniers accords des cadences interrompues.

* Von diesem Beispiel an habe ich mich begnügt nur die 2 letzten Accorde dieser Trugschlüsse anzugeben. (*Anm: des Verf:*)

On voit par ces exemples, qu'une cadence est rompue: 1º lorsqu'on renverse l'un des deux derniers accords ou tous deux à la fois: 2º lorsqu'à la place de l'accord de la Tonique, on prend un autre accord, quelconque.

Comme on ne peut finir qu'avec une cadence parfaite, il est évident que chaque cadence interrompue exige une suite ou continuité d'harmonie. *
Quant aux accords employés dans toutes ces formules on en verra l'analyse plus loin.

Man sieht an diesen Beyspielen, dass eine Cadenz unterbrochen wird: 1tens wen̄ man Einen der letzen Accorde, (oder beide zugleich) umkehrt, 2tens wen̄ man statt dem Tonica-Dreiklang irgend einen andern Accord nim̄t.

Da man nur mit einer vollkom̄nen (ganzen) Cadenz schliessen kan̄, so ist es klar, dass jede falsche Cadenz eine Folge oder Fortsetzung der Harmonie erfordert.*
Was die in diesen Formeln angewandten Accorde betrifft, so wird man deren Zergliederung in weiterer Folge finden.

6.) Anmerkung des Übersetzers. Von hier an reicht es hin, wen̄ die nachfolgenden Beispiele nur durch Noten in die andern Tonarten übersetzt werden. Übrigens ist es für den Schüler sehr vortheilhaft, ja nöthig, dass er im Fortepianospiel wenigstens so viel Gewandheit habe, um richtig zu lesen, und, wo möglich, langsame Accorde schon im Spielen in andere Tonarten transponieren zu können. Die Wirkungen der Harmonie sind nur durch das Gehör aufzufassen, und welches Jnstrument ist denn hiezu passender, als das Fortepiano?

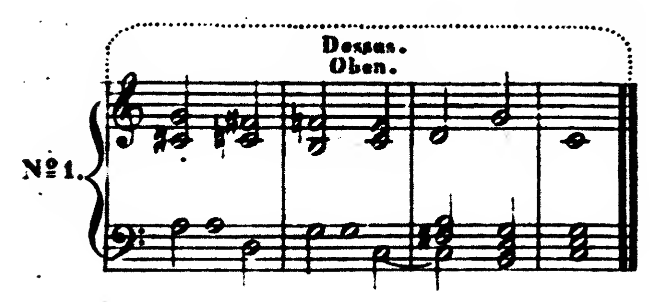
SUR LA BASSE.

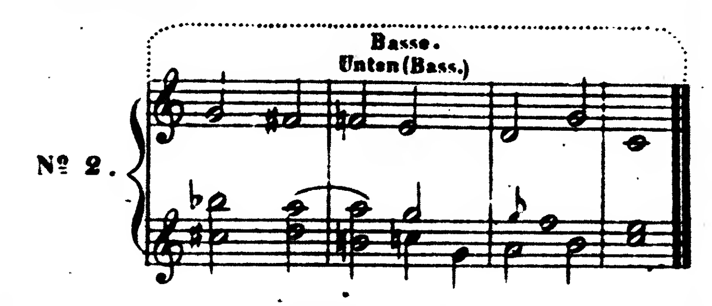
J'ai déjà fait observer que la partie qui exécute les Notes les plus graves de l'harmonie s'appelle *Basse*, ainsi dans le Nº 1 des exemples suivans, la partie qui se trouve placée sur la portée supérieure, fait le dessus, et dans le Nº 2 cette même partie devient *Basse*, parcequ'elle y execute les Notes les plus graves de l'harmonie.

VOM BASS.

Jch habe schon bemerkt, dass diejenige Stimme, welche die tiefsten Töne der Harmonie hervorbringt, *der Bass* genan̄t wird. So bilden in Nº 1 der nachfolgenden Beispiele, die am höchsten stehenden Noten den Gesang in der Oberstim̄e, und *dieselben Noten* bilden in Nº 2 *den Bass*, weil die übrigen noch höher stehen, und jene also die tiefsten Noten der Harmonie dadurch geworden sind.

EXEMPLES. BEISPIEL.





La Basse peut être fautive si les renversemens des accords sont placés mal-à-propos et surtout si on ne sait pas traiter la *Quarte juste* qui a lieu *entre la Basse* et une *partie haute* dans le second renversement des accords.

Der Bass kann fehlerhaft werden, wen̄ die Umkehrungen der Accorde übel gestellt sind, und vorzüglich, wen̄ man nicht die *reine Quart*, die zwischen *dem Bass* und *einer Oberstim̄e* sich in der zweiten Accorden-Umkehrung befindet, zu behandeln weiss.

* Jl faut se faire une idée claire de la nature des cadences: l'une est un repos total, et l'autre un repos faible qui exige une suite. La cadence parfaite peut se comparer à une période pleine dans le discours, et la demi-cadence aux phrases incomplètes de la période. Les formules qui terminent une cadence ou qui l'interrompent, sont souvent placées dans le courant des phrases, de manière à ne pouvoir être senties ou à n'interrompre que la grande régularité dans l'enchainement des accords.

* Man muss sich von der Natur der Cadenzen eine richtige Jdee machen: Die eine ist ein vollständiger Ruhepunkt; die Andere eine schwache Pause, welche eine Fortsetzung verlangt. Die vollkom̄ne Pause kan̄ mit dem Abschluss einer ganzen Periode in der Rede verglichen werden, und die Halb-Cadenz mit den einzelnen, unvollständigen Phrasen derselben. Die Formeln, welche eine Cadenz abschliessen oder unterbrechen, sind häufig im Laufe der Phrasen dergestalt angebracht, dass sie weder bemerkt werden, noch die grosse Regelmässigkeit in der Accorden-Verbindung unterbrechen können.

On ne renverse point:

1º Les accords qui commencent et finissent un morceau.
2º Le dernier accord d'une demi-cadence.
3º Les deux derniers accords d'une cadence parfaite.
4º L'avant dernier accord d'une cadence interrompue.*

On renverse les accords:

1º Dans le courant des phrases.
2º Souvent après les demi-cadences.
3º Plus souvent encore à la fin des cadences rompues.
4º Quelquefois aussi après une cadence parfaite.

Keine Umkehrung wird gestattet:

1. Bei den Accorden, die ein Stück anfangen u. endigen.
2. Bei dem letzten Accorde einer Halb-Cadenz.
3. Bei den zwei letzten Acc: einer vollkom: Cadenz.
4. Beim vorletzten Acc: einer gebro: od: fal: Cadenz.*

Umkehrung kañ Statt finden:

1. Jm Laufe der Phrasen.
2. Oft nach den Halb-Cadenzen.
3. Noch öfter zu Ende der gebrochenen Cadenzen.
4. Manchmal auch nach einer vollkoñnen Cadenz.

OBSERVATION SUR LA QUARTE JUSTE OU CONSONNANTE PAR RAPPORT À LA BASSE.**

L'experience a démontré que les accords, ou cet intervalle se fait entre la Basse et une des parties supérieures, produisent un mauvais effet, si on n'a pas suivi la regle qui apprend à les traiter convenablement. En sachant bien employer cette Quarte, et en observant en même tems ce que j'ai dit plus haut sur les renversemens des accords, on sera à même de faire une Basse au moins exempte de faute.

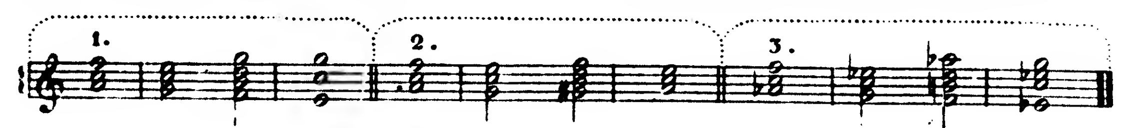
BEMERKUNGEN ÜBER DIE REINE ODER CONSONIERENDE QUART IN BEZUG AUF DEN BASS.**

Die Erfahrung hat bewiesen, dass die Accorde, wo dieses Jntervall zwischen dem Bass und einer Oberstimme Statt findet, eine üble Wirkung hervorbringen, weñ man nicht die Regel befolgt nach welcher selbe gehörig behandelt werden müssen. Beim richtigen Gebrauch dieser Quart, und bei gleichzeitiger Befolgung alles dessen, was ich früher über die Umkehrung der Accorde gesagt habe, wird man wenigstens einen fehlerfreien Bass zu machen fähig seyn.

---

* Cette règle n'a que les exceptions suivantes:

* Diese Regel hat nur folgende Ausnahmen:



Dans ces trois exemples on interrompt déjà la cadence sur le pénultième accord.

Jn diesen drei Beispielen unterbricht man die Cadenz schon im vorletzten Accord.

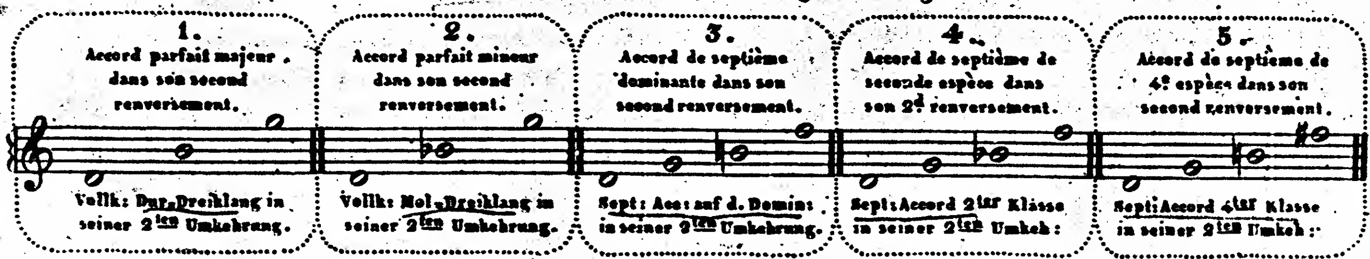
** Beaucoup de personnes envisagent la quarte juste comme dissonance quand elle se fait entre la Basse et une partie haute, parcequ' alors elle a besoin de préparation. Si cette raison était suffisante il s'en suivrait que la Seconde majeure, la Seconde augmentée, la Quarte augmentée, la Quinte diminuée, la Sixte augmentée, la Septième diminuée et la Septième mineure seraient des intervalles consonnans, parcequ'ils peuvent se frapper sans préparation, et il en résulterait cette conséquence bizarre que la Quarte augmentée serait une consonnance tandisque la Quarte juste serait une dissonance. Au surplus il importe peu que l'on envisage la Quarte juste comme consonnance ou comme dissonance, pourvu qu'on sache bien l'employer dans la pratique.

** Viele sehen die reine Quart als eine Dissonanz an, weñ sie sich zwischen dem Bass und einer Oberstimme bildet, weil sie dann vorbereitet werden muss. Wenn dieser Grund hinreichte, so würde daraus folgen, dass die grosse und übermässige Secunde, die übermassige Quarte, die verminderte Quinte, die übermässige Sext, die verminderte und kleine Septime als consonierende Jntervalle angesehen werden müssten, weil man sie ohne Vorbereitung anschlagen kann, und hieraus würde der seltsame Schluss gezogen werden müssen, dass die übermässige Quart unter die Consonanzen gehört, während die reine Quart eine Dissonanz wäre. Übrigens liegt wenig daran, ob man die reine Quart als Consonanz oder Dissonanz ansieht, wenn man sie nur praktisch wohl zu brauchen weiss.

Anmerkung des Verfassers.

Cette Quarte se trouve dans le second renversement des Accords suivans :

Diese Quart befindet sich in der zweiten Umkehrung der folgenden Accorde :
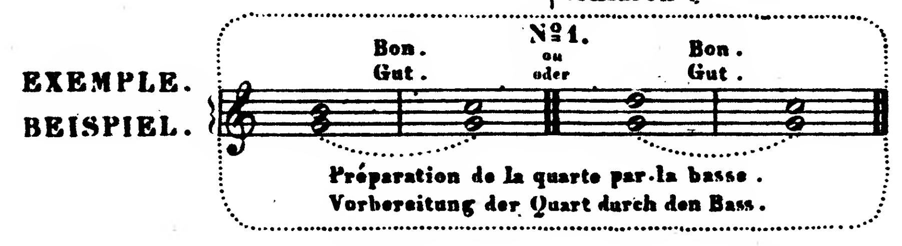


Dans ces cinq accords la Basse fait avec une des parties hautes, l'intervalle *Re – Sol*, c'est-à-dire une quarte juste.

Jn diesen fünf Accorden macht der Bass mit einer der Oberstimmen das Jntervall D–G, also eine reine Quart.

Pour rendre plus intelligible la règle à suivre dans l'emploi de cette Quarte, * nous expliquerons les exemples suivans, que (pour plus de clarté) nous avons faits à deux parties seulement.

Um die Regel deutlicher zu machen, welche man beim Gebrauch dieser Quarte zu befolgen hat, * werden wir die folgenden Beispiele, (welche wir der Deutlichkeit wegen, nur zweistimmig setzten), erklären.
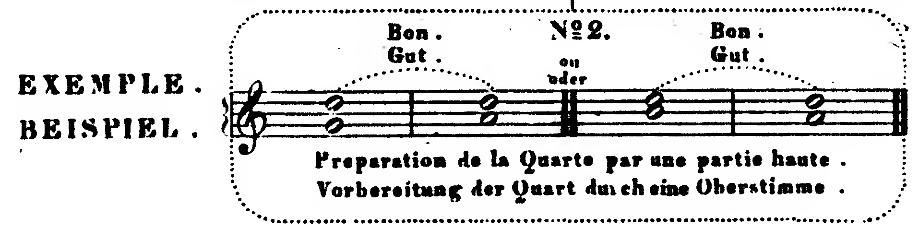
EXEMPLE.
BEISPIEL.



Cet exemple est bon parceque les deux intervalles dont il se compose ont une Note commune *(Sol)* qui reste immobile dans la même partie. Cette Note commune lie les deux intervalles plus étroitement et rend ainsi la quarte praticable. Nous appellerons ce cas *préparation de la quarte par la Basse*, parceque c'est dans cette partie que la Note commune se trouve.

Dieses Beispiel ist gut, weil die zwei Jntervalle, aus denen es besteht, eine gemeinschaftliche Note (das G) haben, welche in derselben Stimme unbeweglich bleibt. Diese gemeinschaftliche Note bindet die zwei Jntervalle enger aneinander, und macht also die Quart anwendbar. Wir wollen diesen Fall: *Die Vorbereitung der Quart durch den Bass* benennen, weil sich da die gemeinschaftliche Note befindet.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Cet exemple est bon parceque les deux intervalles ont une Note commune *(Re)* dans la partie supérieure. Nous appellerons ce cas, *préparation de la quarte par une partie haute*, parceque c'est là que la Note commune se trouve.
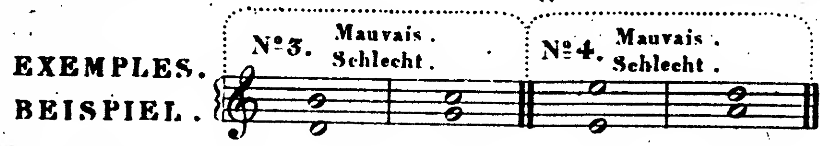
Diess Beispiel ist richtig, weil die zwei Jntervalle eine gemeinschaftliche Note (das D) in der Oberstimme haben. Wir benennen diesen Fall: *Vorbereitung der Quart durch eine Oberstimme*, weil die Bindungsnote sich dort findet.

* Jl ne faut pas perdre de vue qu'il ne s'agit que de la Quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute; il n'y a aucune remarque à faire sur les Quartes lorsqu'elles se font entre deux parties supérieures et qu'elles sont accompagnées d'une troisième partie plus basse.

* Man darf nicht vergessen, dass es sich hier nur um die *reine Quart* handelt, die *vom Bass aus*, zu einer Oberstimme geht; bei *den Quarten*, welche sich zwischen den höhern Stimmen befinden, und also eine tiefere Stimme zur Begleitung haben, giebt es nichts zu erinnern. *(Anm: des Verfassers.)*
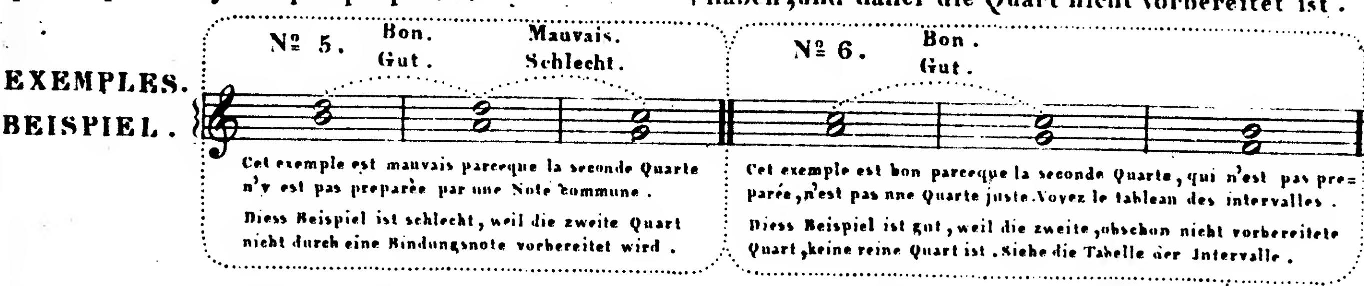
Dans ce second cas il faut remarquer que la Basse ne doit jamais faire qu'un intervalle de seconde pour arriver à la Quarte. *

Jn diesem zweiten Falle ist zu bemerken, dass der Bass nur um ein Secunden=Jntervall fortschreiten darf, um zur Quart zu gelangen. *



Ces deux exemples sont mauvais parceque les deux intervalles n'ont pas une Note commune, ce qui fait que la quarte n'y est pas préparée.

Diese 2 Beispiele sind fehlerhaft, weil die 2 Jntervalle keine gemeinschaftliche (Bindungs=) Note haben, und daher die Quart nicht vorbereitet ist.

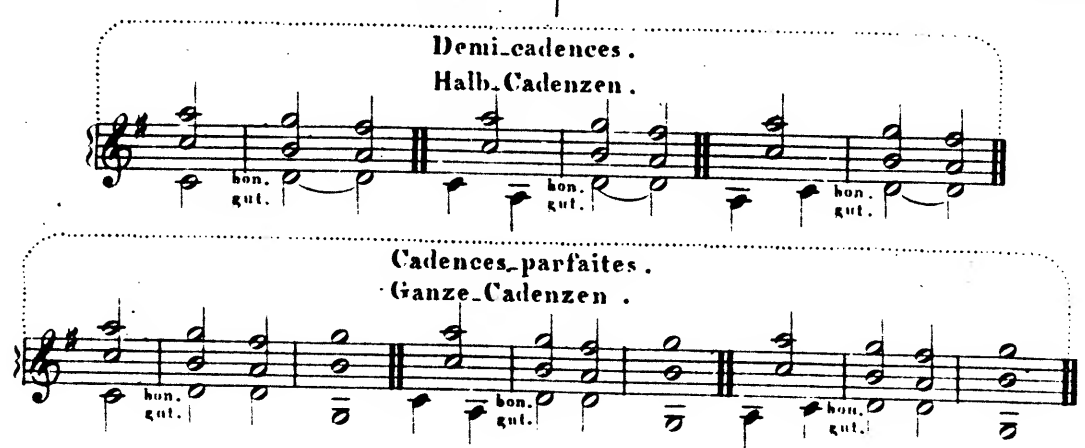


Tout ceci se réduit à la règle suivante: il faut préparer la Quarte juste par une Note commune, soit dans la Basse, soit dans la partie supérieure, et dans ce dernier cas faire monter ou descendre la Basse par degré conjoint.

Jl n'y a qu'une seule exception à cette règle; cette exception a lieu dans les cadences dont voici les formules:

Alles dieses führt auf folgende Regel zurück: Die reine Quart muss durch eine gemeinschaftliche Note, sey es im Bass oder in der Oberstime, vorbereitet, und im letzteren Falle vom Bass nur die Fortschreitung von einer Stufe auf=oder abwärts gemacht werden.

Es giebt von dieser Regel nur eine Ausnahme; und zwar in den Cadenzen, wovon hier Formeln nachfolgen:



Dans toutes ces cadences la Quarte juste *Ré-Sol* n'est pas préparée par une Note commune. Cette imperfection est remarquable en ce qu'elle fait plus vivement desirer la cadence et la rend plus décisive; c'est par cette raison qu'on la tolère.

Jn allen diesen Cadenzen ist die reine Quarte (*D*, *G*), durch keine gemeinschaftliche Bindungsnote vorbereitet. Diese Unvollkomenheit ist dadurch bemerkenswerth, dass sie den Wunsch nach der Cadenz lebhafter erregt und dieselbe entscheidender macht; aus dieser Ursache wird sie geduldet.

---

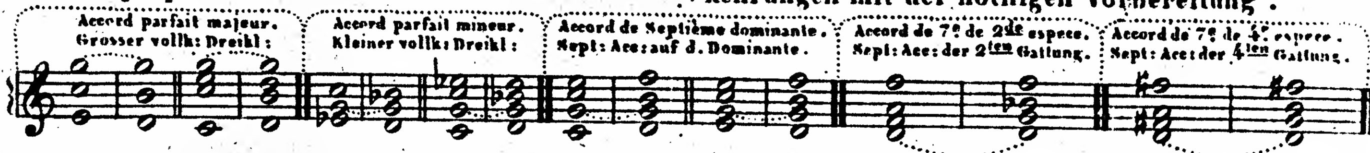
* La Basse peut arriver à la Quarte par une autre intervalle lorsque l'accord ne change point.

* Weñ der Accord sich gar nicht ändert, so kan der Bass jedoch auch durch einen andern Jntervallensprung zur Quart gelangen.

1. 2. 3. 4.
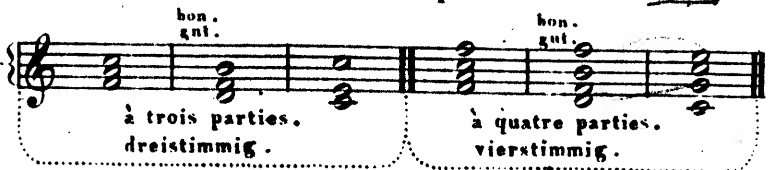
Comme la Quarte juste ne se fait (entre la Basse et une partie haute) que dans le second renversement des accords Nº 1, 2, 5, 6 et 8 de la classification, nous donnerons ici pour plus de clarté, les exemples suivans de ce renversement avec la préparation nécessaire.

Da die reine Quarte sich, (zwischen dem Bass und einer Oberstiñe) nur in der 2ten Umkehrung der Accorde Nº 1, 2, 5, 6, und 8, (aus der Klassen=Ordnung) bilden lässt, so geben wir hier zu mehrerer. Deutlichkeit die folgenden Beispiele dieser Umkehrungen mit der nöthigen Vorbereitung.



Il arrive quelquefois que l'on desire employer l'accord de septième dominante dans son second renversement après un accord qui ne permet pas de préparer la Quarte qui a lieu entre la Basse et une partie haute, comme par exemple: (Mauvais.) On voit que dans le premier de ces deux accords il n'y a ni le *Sol* ni le *Ré* pour préparer la Quarte juste du second; pour rendre ce cas praticable on supprime le *Sol*, c'est-à-dire la Note principale de l'accord de septième dominante.

Es geschieht bisweilen, dass man den Dominanten=Sept:=Acc: in seiner 2ten Umkehrung nach einem Accord gebrauchen möchte, der die Vorbereitung der Quarte nicht erlaubt, welche zwischen dem Bass und einer Oberstiñe Statt fand, wie z. B. (Schlecht.) Man sieht, dass in dem ersten dieser Accorde sich weder das G noch das D befindet, um die reine Quart des nachfolgenden vorzubereiten. Um diesen Fall anwendbar zu machen, lässt man im Dominanten=Septimen=Accord das G, also die Grundnote, aus.



Dans l'exemple à quatre parties on double le *Fa* (ou septième de l'accord) l'un des deux *Fa* monte et l'autre descend d'un dégré pour se résoudre. Outre la préparation de cette Quarte il faut encore éviter de faire des fautes en la résolvant, ce qui arriverait si les parties entre les quelles elle a lieu (la Basse sur tout) faisaient une fausse marche sur l'accord suivant:

1º Si l'accord suivant est le même ou si sa Note fondamentale est commune aux deux accords, la marche des parties n'éprouve aucune difficulté.

EXEMPLE, dans le quel la Basse fondamentale est *Sol* depuis le commencement jusqu'à la fin.

In dem vierstiñigen Beispiele verdoppelt man das *F*, (die Septime des Accords) und eines dieser beiden *F* steigt, und das andere fällt, um sich aufzulösen. Nebst der Vorbereitung dieser Quarte, muss man auch noch bei deren Auflösung die Fehler zu vermeiden wissen, welche Statt finden würden, wenn die Stiñen, welche sie bilden, (besonders der Bass) einen falschen Gang nach dem folgenden Accord machten.

1tens Weñ der nachfolgende Accord derselbe bleibt, oder weñ seine Grundnote beiden Accorden gemeinschaftlich bleibt, so findet der Gang der Stimmen keine Schwierigkeit.

BEISPIEL, in welchem das *G* die Grundnote von Anfang bis zum Ende bleibt.

Le second accord des quatre derniers exemples est la neuvième majeure et la neuvième mineure *Sol-Si-Ré-Fa-La*.

Il est entendu que dans tous ces exemples la Quarte dans le premier accord doit être preparée comme nous l'avons indiqué, et le second accord régulièrement résolu quand il est dissonant.

2º Si les deux accords n'ont pas une Note fondamentale commune, la Basse dans ce cas ne peut monter ou descendre que d'un demi-Ton ou d'un Ton entier pour arriver au second accord; si elle ne pouvait faire cette marche, il faudrait éviter d'employer cette quarte.

Ainsi la Basse fera:

Der 2te Accord der 4 letzten Beispiele ist die grosse und die kleine None. *G H D F A*.

Es versteht sich, dass in allen diesen Beispielen die Quart im ersten Accord nach unserer Vorschrift vorbereitet, und der zweite Accord, wenn er dissonirt, aufgelöst werden muss.

2tens Wenn die beiden Accorde keine gemeinschaftliche Bindungsnote haben, so kañ in diesem Falle der Bass nur um einen halben oder ganzen Ton auf- oder abwärts fortschreiten, um zum 2ten Accord zu gelangen; wo diess nicht möglich wäre müsste der Gebrauch dieser Quart völlig unterbleiben.

Also schreitet der Bass, wie folgt:

1. 2. 3. 4. 5. 6.

et on pourra prendre sur la seconde Note un accord quelconque, pourvu que les accords se marient franchement entre eux et que, dans le second accord, la Basse ne fasse pas une autre Quarte juste avec une des autres parties. Voici un grand nombre de bons exemples qui tous sont praticables selon la succession d'accords ou selon la modulation qu'on desire faire en partant du premier accord:

und über die 2te Note köñte man beliebig irgend einen Accord nehmen, vorausgesetzt, dass die Accorde frei zusameñ passen und dass, im 2ten Accord, der Bass nicht eine reine Quart mit einer höheren Stimme bilde. Hier eine grosse Zahl guter Beispiele, die alle sowohl in Hinsicht der Accordenfolge als der Ausweichungen, die man vom ersten Accord zu machen wünscht, brauchbar sind.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.

22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

Quand la Note de la Basse est commune aux deux accords appartenant à deux Notes fondamentales différentes, (ce qui arrive souvent) la Basse reste alors sur le même degré.

Voyez l'exemple suivant :

Wenn die Bassnote gemeinschaftlich bei zwei Accorden ist, die einen verschiedenen Grundton haben, (was oft geschieht) so bleibt der Bass auf derselben Stufe.

Hierüber das folgende Beispiel:

EXEMPLE.
BEISPIEL.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Quand à la partie haute qui fait la Quarte avec la Basse, elle est moins restreinte dans sa marche pour arriver au second accord; néanmoins il faut observer dans ce cas la règle suivante autant que possible, sur-tout dans les parties qui accompagnent : quand la Note de la partie haute est commune aux deux accords, elle demeurera sur le même dégré; et lorsqu'elle est différente, on fera monter ou descendre cette partie sur la Note la plus voisine de l'accord suivant : voyez les exemples précédents ou cette règle est partout observée.

Cependant on fait assez fréquemment ce qui suit surtout dans la partie chantante :

Was die Oberstime betrifft, die zum Bass die Quart bildet, so ist sie in ihrem Gang zum nächsten Accord weniger eingeschränkt. Doch muss man in diesem Falle folgende Regel besonders in den begleitenden Stimen möglichst befolgen: Weñ die Note der höheren Stime beiden Accorden gemeinschaftlich ist, so bleibt sie auf derselben Stufe; ist sie aber das nicht, so muss sie auf die nächste Note des folgenden Accords steigen oder fallen : siehe die vorhergehenden Beispiele, wo diese Regel überall befolgt wird.

Übrigens setzt man oft, besonders in der Stimme die den Gesang führt, wie hier folgt:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Je me suis vu forcé de développer, autant que possible, cette matière importante, attendu qu'on a omis de parler de la préparation de cette quarte dans presque tous les ouvrages élémentaires et que ce qu'on y dit sur la résolution n'est pas à beaucoup près suffisant. J'engage les Elèves à prendre cet article en considération, il renferme le secret d'une Basse exempte de fautes; ils se faciliteront par là l'étude du contrepoint double, et se convaincront de la nécessité de traiter la quinte parfaite en dissonance dans le contrepoint double à l'octave, parcequ'elle devient quarte juste en se renversant.

Jch sah mich genöthigt, diesen wichtigen Gegenstand, so viel als möglich, zu entwickeln, da man bisher fast in allen theoretischen Werken versäumte von der Vorbereitung dieser Quarte zu reden, und das, was man über deren Auflösung sagte, bei weitem nicht hinreichend ist. Jch rathe den Schülern, diesen Abschnitt wohl in Betrachtung zu ziehen; er schliesst das Geheimniss eines fehlerfreien Basses in sich ein, und sie erleichtern sich hiedurch das Studium des doppelten Contrapunktes, indem sie sich überzeugen werden, dass die reine Quinte im doppelten Contrapunkte in der Octave nothwendig als Dissonanz betrachtet werden müsse, da sie in der Umkehrung zur reinen Quart wird.

DE L'ENCHAINEMENT DES Accords parfaits, de leur position, du mouvement des parties, de la préparation et de la résolution des accords dissonnans.

I.

DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS PARFAITS.*

Le seul moyen de se rendre raison d'une succession d'accords consiste dans l'examen de leurs Notes principales ou fondamentales. C'est d'après ce principe que nous analyserons la succession des accords suivant:

VON DER VERBINDUNG DER vollkommenen Accorde, ihrer Lage, der Bewegung der Stimen, u. der Vorbereitung u. Auflösung der dissonierenden Accorde.

I.

VON DER VERBINDUNG DER VOLLKOMENEN DREIKLÄNGE.*

Das einzige Mittel sich von einer Accorden-Reihe Rechenschaft zu geben besteht in der Untersuchung ihrer Grundnoten, oder Fundamental-töne. Nach diesem Grundsatze werden wir die nachstehende Folge von Accorden zergliedern:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Comme ces neuf accords ne sont pas renversés, les Notes fondamentales se trouvent dans la Basse. Ces Notes dans leur succession font les intervalles suivants:

Du 1^{ier}	au 2^{ond}	accord	une	Quinte	inférieure.
Du 2^{ond}	au 3ème	accord	une	Quinte	supérieure.
Du 3ème	au 4ème	accord	une	Quarte	inférieure.
Du 4ème	au 5ème	accord	une	Quarte	supérieure.
Du 5ème	au 6ème	accord	une	Tièrce	inférieure.
Du 6ème	au 7ème	accord	une	Tièrce	inférieure.
Du 7ème	au 8ème	accord	une	Tièrce	inférieure.
Du 8ème	au 9ème	accord	une	Quarte	supérieure.

La conséquence de cette analyse est: que deux accords se lient bien ensemble quand leurs Notes principales font:

1° une Tièrce inferieure.
2° une Quarte inferieure.
3° une Quinte inferieure.
ou ce qui revient au même.
1° une Sixte superieure.
2° une Quinte superieure.
3° une Quarte superieure.

Da diese neun Accorde nicht umgekehrt sind, so befinden sich ihre Grundnoten im Basse. Diese Grundnoten schreiten nach einander in folgenden Intervallen fort:

Vom 1ten	zum 2ten	Accord	eine	Unterquinte.	
Vom 2ten	zum 3ten	Accord	eine	Oberquinte.	
Vom 3ten	zum 4ten	Accord	eine	Unterquarte.	
Vom 4ten	zum 5ten	Accord	eine	Oberquarte.	
Vom 5ten	zum 6ten	Accord	eine	Unterterz.	
Vom 6ten	zum 7ten	Accord	eine	Unterterz.	
Vom 7ten	zum 8ten	Accord	eine	Unterterz.	
Vom 8ten	zum 9ten	Accord	eine	Oberquarte.	

Die Schlussfolge dieser Zergliederung ist: dass zwei Accorde sich richtig zusammen verbinden, weñ ihre Grundtöne fortschreiten:

1^{tens} eine Terz abwärts.
2^{tens} eine Quart abwärts.
3^{tens} eine Quint abwärts.
Was eben so viel ist, als:
1^{tens} eine Sext aufwärts.
2^{tens} eine Quint aufwärts.
3^{tens} eine Quart aufwärts.

---

* Les Sons et les Accords, isolément pris, sont pour la musique ce que les syllabes et les mots sont pour la poësie et le discours. Si on plaçait les uns et les autres au hazard ils ne présenteraient aucun sens ni à l'esprit ni au sentiment. Cette vérité est généralement reconnue dans les langues, mais elle ne l'est pas avec la même évidence quant à la musique.

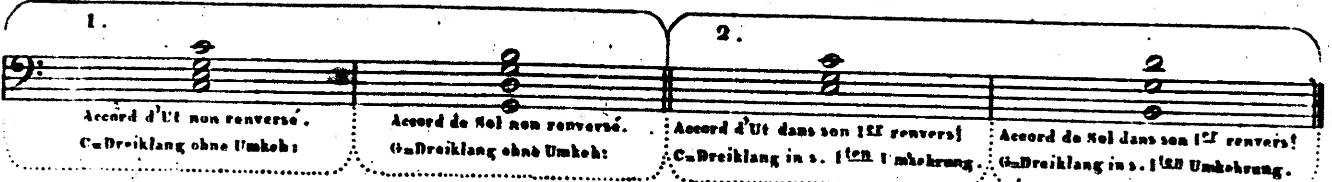
* Die Töne und Accorde, einzeln genommen, sind für die Musik, was die Sylben und Worte für die Dicht- und Rede-kunst. Wenn man die Einen und Andern willkührlich, nach dem Zufall, hinstellen wollte, würden sie weder dem Verstand noch dem Gefühl einen Siñ darbiethen. Diese Wahrheit ist in Rücksicht der Sprachen allgemein anerkannt, aber in Rücksicht auf die Musik bei weiten nicht mit derselben Überzeugung. *Anm: des Verfassers.*

Nous adopterons la première manière de chercher la Note fondamentale et nous compterons par Tierce, Quarte et Quinte inférieures. Quand les accords s'employent dans leurs renversemens, les Notes fondamentales ne sont pas placées dans la Basse. Ces renversemens changent la face d'un accord sans changer sa nature, il est donc évident que la marche des Notes fondamentales reste toujours la même:

Wir nehmen die erste Art, die Grundnoten zu suchen, an, und zählen also nach Terzen, Quarten und Quinten *abwärts*. Weñ die Accorde in ihren Umkehrungen gebraucht werden, so befinden sich die Grundnoten nicht im Basse. Diese Umkehrungen ändern die Gestalt eines Accords, ohne seine Natur zu ändern, daher ist es klar, dass der Gang der Grundtöne immer derselbe bleibt:
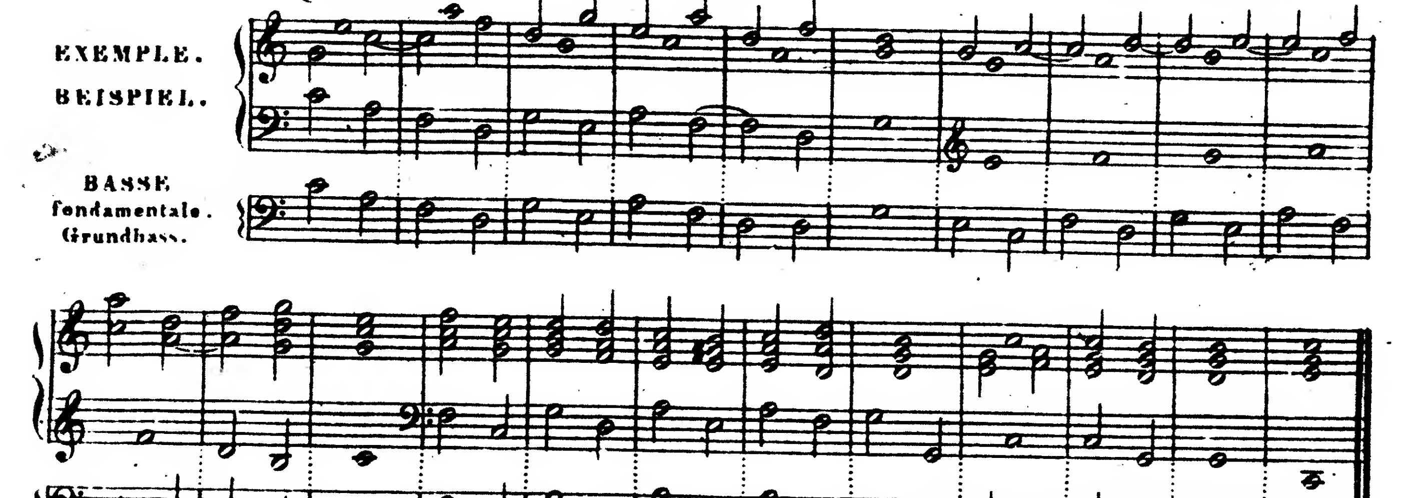
EXEMPLES.

BEISPIELE.



Dans ces deux exemples la Basse fondamentale est *Ut-Sol* et fait une Quarte inferieure. Cela posé, il est évident que l'on peut faire une suite d'accords les uns renversés et les autres non renversés: ce qui donne une Basse dont la marche peut ne pas paraitre régulière et qui l'est en effet si l'on cherche les Notes fondamentales de ses accords.*

Jn diesen zwei Beispielen ist der Grundbass *C*, u. *G*, und schreitet eine Quart abwärts. Dieses angenommen, ist es klar, dass man eine Reihe von umgekehrten und nicht umgekehrten Accorden nach einander setzen kann: was dañ einen Bass giebt, dessen Gang wohl als nicht regelmässig scheinen kañ, es aber in der That doch ist, weñ man seine Grundnoten aufsucht.*



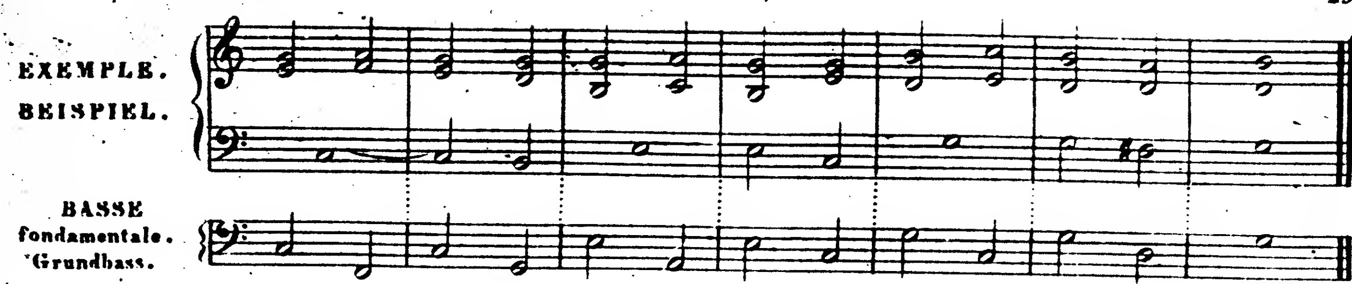
On peut en outre faire une suite d'accords dans la quelle on introduit les trois différantes marches des Notes fondamentales, de manière à ce que ces Notes fassent tour-a-tour une Tierce, une Quarte, une Quinte inférieure ou bien deux Tierces et une Quarte, deux Quintes et une Tierce &c... le nombre des uns et des autres de ces trois intervalles est tout-à-fait arbitraire.

Man kañ überdiess eine Accordenfolge setzen, in welcher man von den drei verschiedenen Bewegungen der Grundnoten Gebrauch macht, so dass diese Noten wechselweise eine Terz, Quart, Quint abwärts schreiten, — oder auch zwei Terzen und eine Quart, zwei Quinten und eine Terz, &c.. Die Zahl der Einen und Andern dieser Jntervalle ist durchaus willkührlich.

* C'est la Note fondamentale qui donne le nom à un accord parfait; ainsi si un accord a *Ut* pour Note fondamentale, il s'appellera *accord d'Ut*; s'il a *Sol*, il s'appellera *accord de Sol*, &c...

* Der vollkomene Accord empfängt seinen Nämen von der Grundnote. Wañ also einem Accord *C* zum Grunde liegt, so heisst er *C=Accord*. Jst *G* sein Grund, so heisst er *G=accord*. &c...

Anm: des Verf:



Dans une gamme déterminée deux accords peuvent encore procéder par seconde, mais seulement comme il suit :

1º Du premier au second degré, *ou* du second au premier dégré de la gamme.

2º Du 4eme au 5eme, *ou* du 5eme au 4eme

3º Du 5eme au 6eme, *ou* du 6eme au 5eme

Ce trois cas que l'on doit plutôt regarder comme des exceptions, s'employent par cette raison beaucoup plus rarement que la succession par tierce, quarte ou quinte inférieure.

VOICI DES EXEMPLES SUR LA MANIÈRE DE S'EN SERVIR.

Jn einer bestimmten Tonleiter (Tonart) kōnen auch zwei Accorde Secundenweise fortschreiten, aber nur wie folgt :

1tens Von der ersten zur zweiten oder von der zweiten zur ersten Stufe der Tonleiter.

2tens Von der 4ten zur 5ten od: von der 5ten zur 4ten

3tens Von der 5ten zur 6ten od: von der 6ten zur 5ten

Diese drei Fälle, die eher als Ausnahmen anzusehen sind, gebraucht man daher viel seltener als die Fortschreitung nach der Unterterz, Unterquart oder Unterquinte.

HIER EINIGE BEISPIELE ÜBER DEREN GEBRAUCH.

En *Ut*.
Jn *C*.

du 1er degré au 2d / von d. 1ten Stufe zur 2ten
du 5e au 4e / v. d. 5n z. 4n
du 1er au 2d / v. d. 1n z. 2n
du 2d au 1er / v. d. 2n z. 1n

du 5e au 4e / v. d. 5n z. 4n
du 1er au 2d / v. d. 1n z. 2n
du 5e au 6e / v. d. 5n z. 6n
du 6e au 5e / v. d. 6n z. 5n
du 4e au 5e / v. d. 4n z. 5n

Même exemple pour les Tons mineurs.
Selbes Beispiel für Mol = töne.

du 1er au 2d / v. d. 1n z. 2n
du 5e au 4e / v. d. 5n z. 4n
du 1er au 2d / v. d. 1n z. 2n
du 2d au 1er / v. d. 2n z. 1n
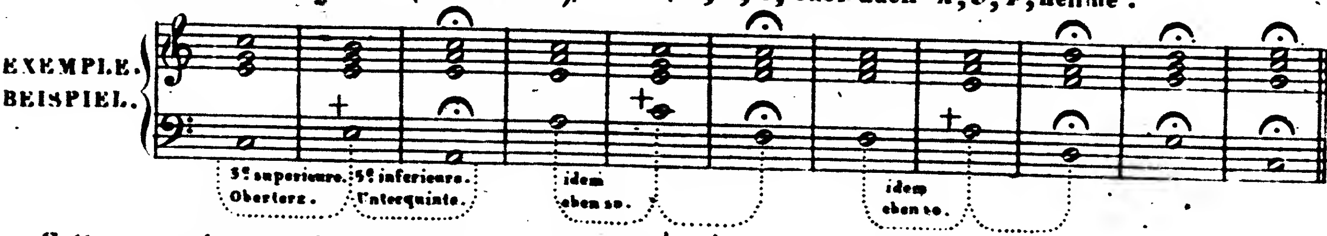
du 5e au 4e / v. d. 5n z. 4n
du 5e au 6e / v. d. 5n z. 6n
du 5e au 6e / v. d. 5n z. 6n
du 6e au 5e / v. d. 6n z. 5n

Cet exemple, le même que le précédent, fait voir à peu de changemens près, que les trois exceptions ont également lieu dans les Tons mineurs.

Dieses Beispiel, dasselbe wie das Vorhergehende, lässt, mit wenig Veränderungen sehen, dass die drei Ausnahmen gleichermassen in den *Mol-Tonarten* Statt finden.
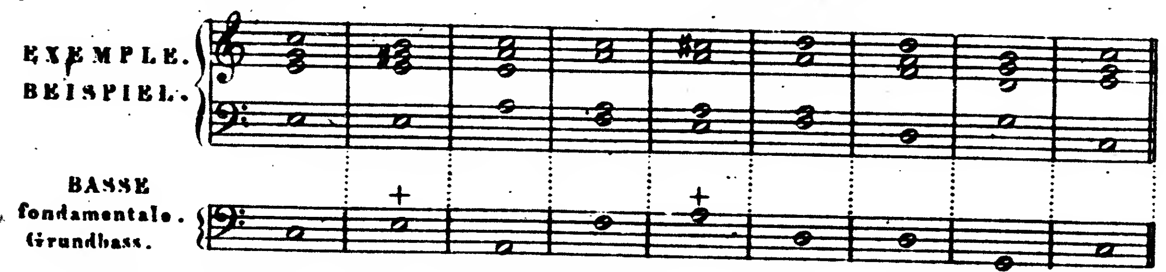
La succession d'accords dont les Notes fondamentales procedent par Tierce superieure ou Sixte inférieure, semble ne pas se lier franchement. On ne peut pourtant pas l'exclure; mais pour la rendre praticable il faut avoir soin de faire suivre l'accord de la Tierce supérieure par l'accord de sa Quinte inférieure, de manière à ce que la Basse fondamentale fasse (*Ut-Mi-La*) ou bien (*La-Ut-Fa.*)

Diejenige Accordenfolge, wo die Grundnoten nach Oberterzen oder Untersexten fortschreiten, scheint sich nicht so natürlich zu verbinden. Man kan̄ sie jedoch nicht ausschliessen, um aber deren Gebrauch anwendbar zu machen, muss man Sorge tragen, dem Accord der Oberterze, den Accord seiner Unterquinte nachfolgen zu lassen, so dass der Bass *C, E, A,* oder auch *A, C, F,* nehme.
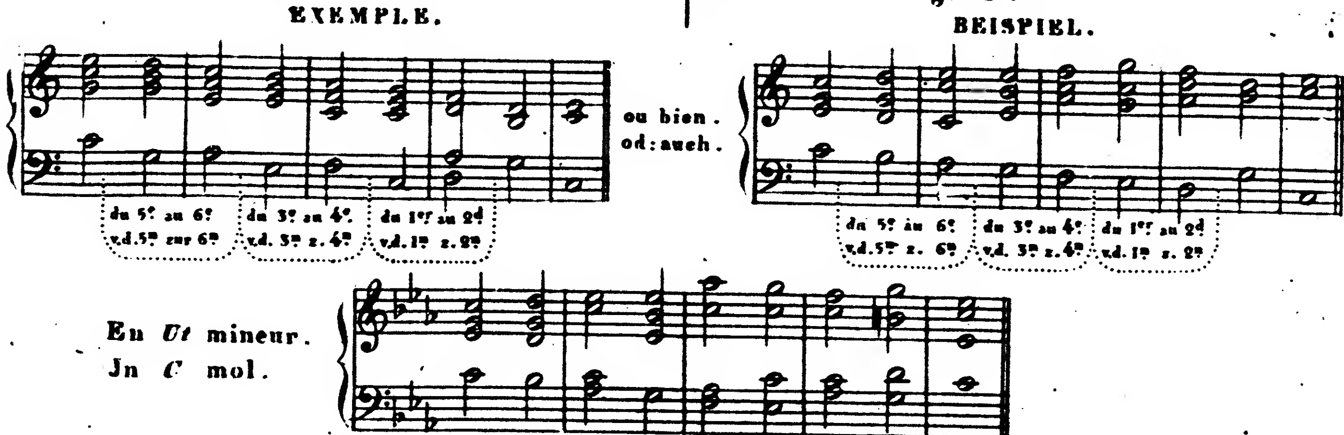


Cette succession est plus franche lorsque le second accord est majeur.

Diese Folge wird natürlicher, wenn der zweite Accord dur ist.



Jl y a encore une exception qui mérite d'être indiquée; c'est celle par la quelle on passe du troisième dégré au quatrième: elle se fait dans une progression d'accords ainsi qu'il suit:
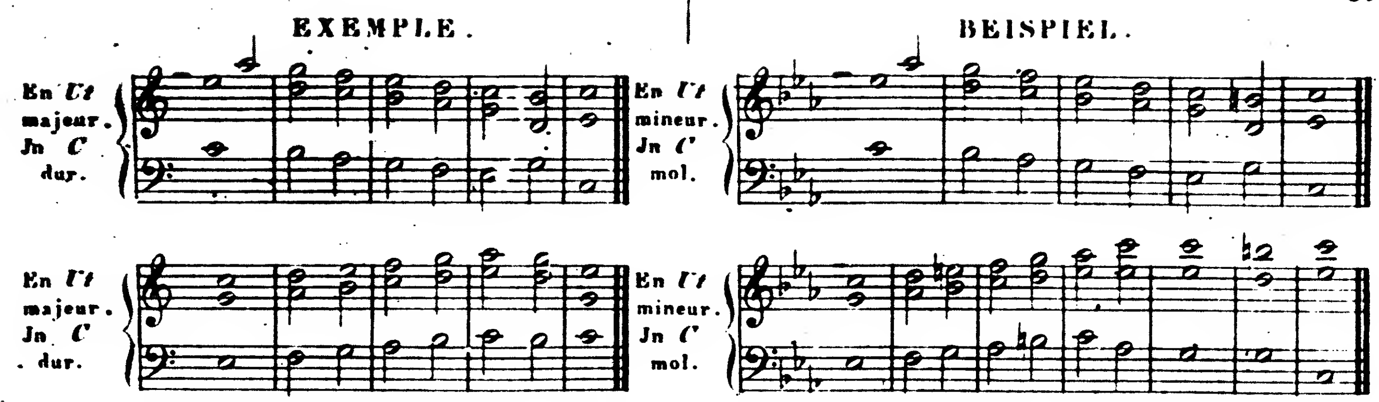
Es giebt noch eine bemerkenswerthe Ausnahme, nähmlich jene, wo man von der dritten Stufe zur vierten fortschreitet. Sie macht sich in einer Accordenfolge so:



Une succession d'accords par seconde n'est admissible que lorsque ces accords sont dans leur premier renversement; on appelle cette succession *marche de Sixtes*.

Eine Accorden Fortschreitung in Secunden ist nur erlaubt, wenn diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung gebraucht werden. Man nennt diese Fortschreitung einen Sextengang.

EXEMPLE. | BEISPIEL.



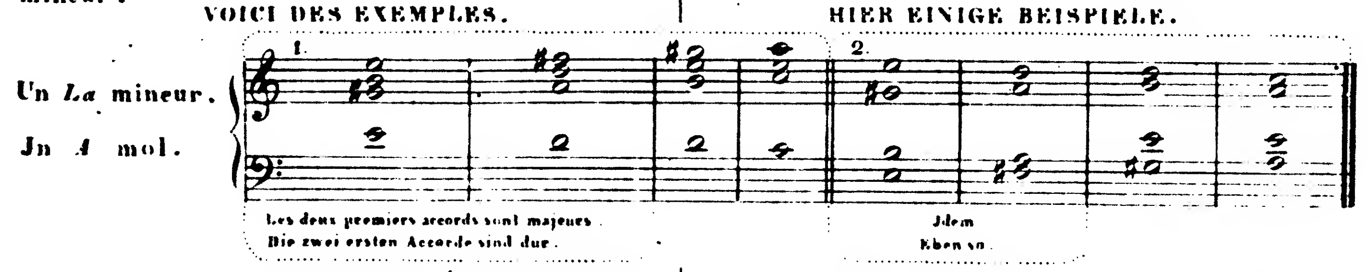
Jl est assez difficile de dire pourquoi cette succession irrégulière est néanmoins agréable à l'oreille. On peut attribuer cela à la marche diatonique de chaque partie et au charme particulier qu'ont ces accords dans leur premier renversement.

Dans les Tons mineurs on employe les accords du quatrième et du cinquième dégrés tantôt avec la Tièrce mineure tantôt avec la Tièrce majeure. Cela vient de ce que l'on est souvent obligé de hausser d'un demi_Ton la sixième et la septième Note du mode mineur.
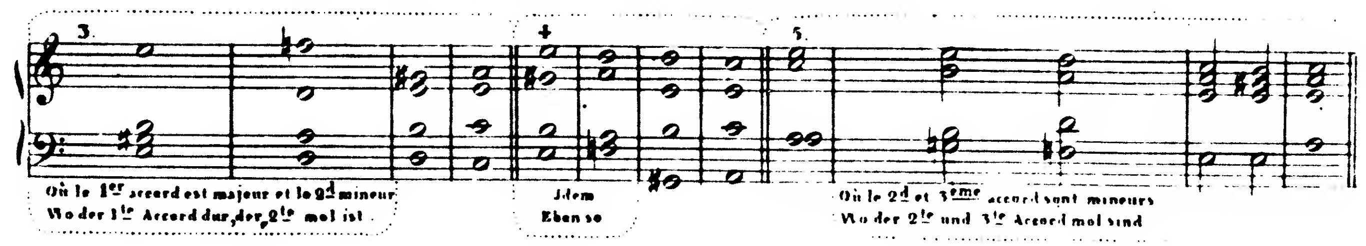
Es ist schwer zu sagen, warum diese unregelmässige Fortschreitung dem Gehör dennoch angenehm ist. Man kañ dieses dem diatonischen Fortschreiten jeder Stiñe, und dem eigenthümlichen Reize zuschreiben, den diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung haben.

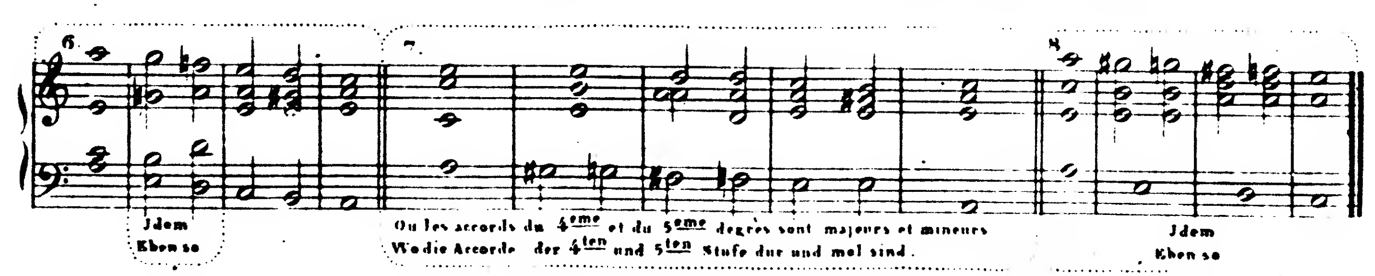
Jn den Mol_tonarten nimmt man die Accorde auf der vierten und fünften Stufe bald mit der kleinen, bald mit der grossen Terz. Das koñt daher, weil man oft genöthigt ist, die 6te und 7te Stufe der Moltonart um einen halben Ton zu erhöhen.

VOICI DES EXEMPLES. | HIER EINIGE BEISPIELE.



Mais on peut également faire: | Aber man kann es auch so machen:





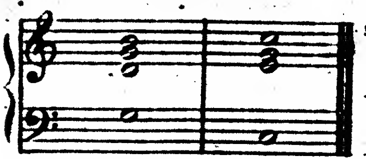
Dans tous ces cas il faut que les accords du quatrième et cinquième degrés se succèdent immédiatement ainsi qu'on le voit dans les exemples ci_dessus.

Jn allen diesen Fällen müssen die Accorde der vierten und fünften Stufe unmittelbar auf einander folgen, wie man in obigen Beispielen sieht.

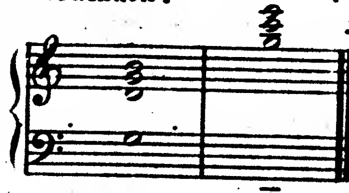
II.

DE LA POSITION DES ACCORDS OU distribution des Notes entre les differentes parties.

Ce qui contribue beaucoup à la liaison et à l'effet d'une succession d'accords, c'est la proximité de leurs sons respectifs. Les deux accords parfaits de *Sol* et d'*Ut* qui se marient tres bien dans la position suivante:



seraient très desunis si on plaçait le 2^d^ accord comme il suit:



Nous appellerons *position d'un accord* la manière dont ses Notes sont distribuées entre les différentes parties.

Cette position ou distribution peut être plus ou moins serrée, plus ou moins large.

II.

VON DER LAGE DER ACCORDE, ODER Vertheilung der Noten in die verschiedenen Stimmen.

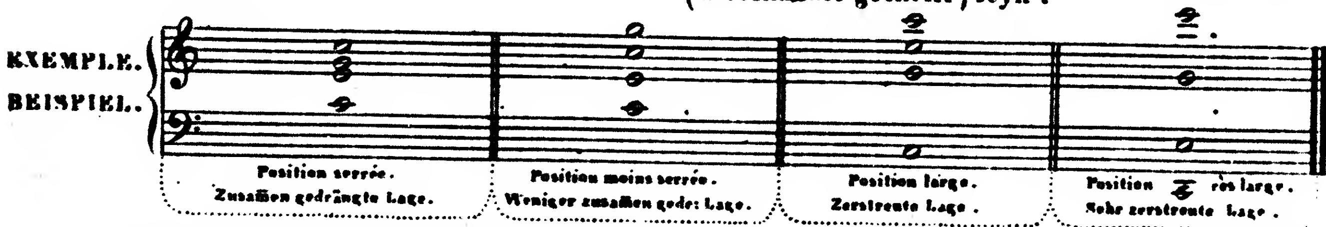
Das, was sehr zur Verbindung und zur Wirkung der Accorden-Folge beiträgt, ist die Nachbarschaft ihrer einzelnen Töne (Stimenverbindung). Die zwei Dreiklänge von *C* und *G*, die sich in folgenden Lagen sehr wohl zusammen verbinden:

würden sehr übel zusammen passen, wenn man den 2ten Accord, wie folgt, setzen wollte:

Wir werden durch *Lage der Accorde* die Art bezeichnen, wie deren Noten in die verschiedenen Stimmen vertheilt sind.

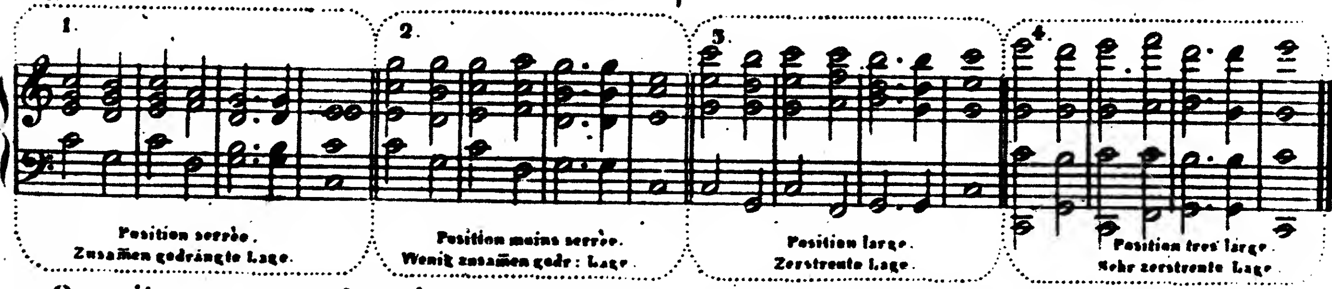
Diese Lage oder Vertheilung kan mehr oder minder zusamen gedrängt, mehr oder minder zerstreut (auseinander getheilt) seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



En commençant un morceau de musique la position du premier accord est tout-à-fait arbitraire, mais la position du second ne l'est plus: elle doit être la même que celle du premier. Cela donne lieu à la règle suivante: la position d'un accord détermine la position de l'accord qui le suit. Voici quatres exemples composés des mêmes accords dans quatre positions différentes.

Zu Anfang eines Musik-Stückes ist die Lage des ersten Accords völlig gleichgültig, aber die Lage des zweiten ist es schon nicht mehr: sie muss eben so wie die des ersten seyn. Das giebt zu folgender Regel Anlass: Die Lage eines Accords bestimt die Lage des nächstfolgenden. Hier folgen 4 Beispiele aus denselben Accorden in 4 verschiedenen Lagen.

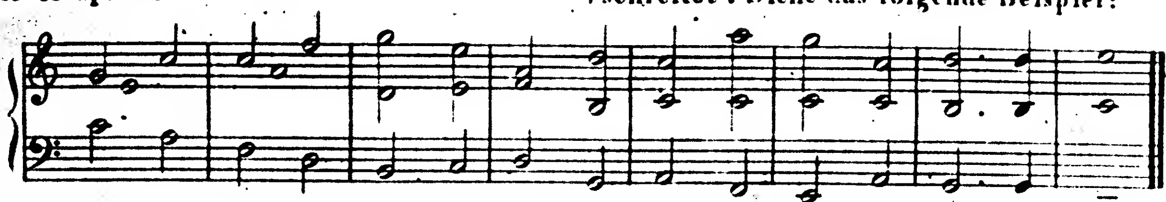


On voit par ces exemples qu'on peut varier la même phrase en mettant seulement les accords dans des positions différentes. La règle sur la position des accords et sur la proximité de leurs Sons respectifs n'empêche pas de faire de tems en tems un sant d'une Tierce, Quarte, Quinte ou Sixte dans l'une ou l'autre partie, sur tout lorsque l'harmonie

Man sieht aus diesen Beispielen, dass man dieselbe Phrase durch blosse Versetzung der Accorde in verschiedene Lagen verändern kan. Die Regel über die Accorden-Lage und Verwandschaft ihrer einzelnen Stimen verbiethet übrigens nicht, bisweilen Terzen-Quarten-Quinten-oder-Sexten-Sprünge in einer oder der andern Stime zu machen, besonders wen die

ne marche que par accords parfaits. Voyez l'exemple ci-après:

Harmonie nur durch vollkomene Accorde fortschreitet. Siehe das folgende Beispiel:



Les accords dissonnans permettent très rarement ces sauts dans les parties.

Comme on ne peut pas toujours garder la même position d'accords, il est essentiel de connaître où et comment on peut la changer: cela peut se faire

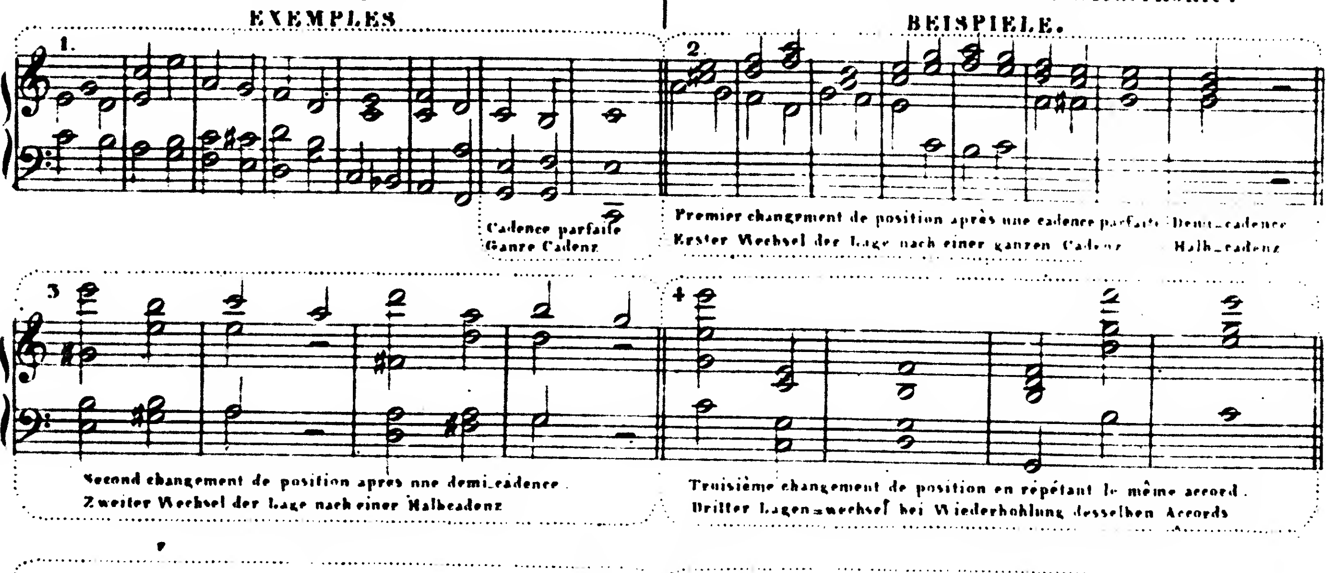
1º après une cadence parfaite.
2º après une demi-cadence; mais moins souvent.
3º Dans le courant d'une phrase lorsque deux accords semblables se suivent; dans ce troisième cas il faut avoir l'attention de changer de position sur le second des deux accords semblables.
4º En répétant une même phrase.
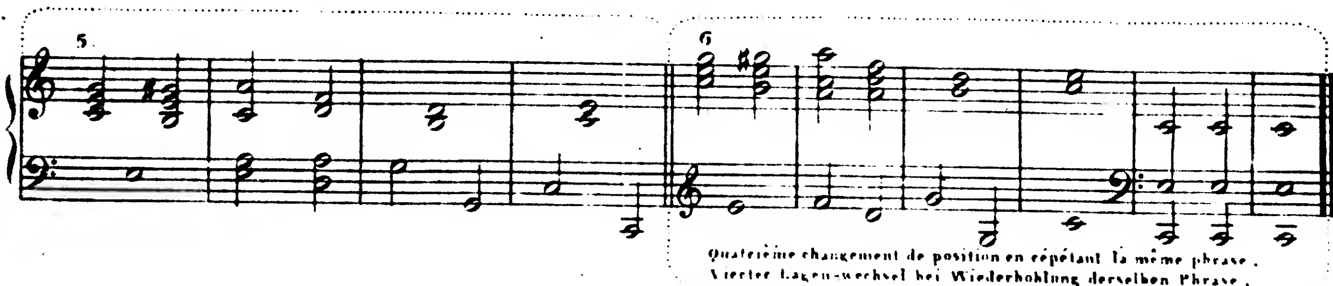
Die dissonierenden Accorde erlauben solche Sprünge der Stimmen nur äusserst selten.

Da man nicht im̃er in derselben Accorden-Lage bleiben kañ, so ist es wichtig zu wissen, wo und wie dieselbe zu verändern ist: diess kann geschehen

1tens Nach einer ganzen Cadenz,
2tens Nach einer Halb-Cadenz, (jedoch seltener.)
3tens Jm Laufe einer Phrase, wenn zwei gleiche Accorde sich folgen; in diesem dritten Fall muss man die Vorsicht haben, die Lage auf dem zweiten dieser gleichen Accorde zu wechseln.
4tens Weñ man dieselbe Phrase wiederhohlt.

EXEMPLES — BEISPIELE.





Ces 6 Nºs font un morceau continu et peuvent s'exécuter de suite.

La même phrase finit souvent dans une position d'accords autre que celle avec laquelle elle a commencé ainsi qu'on peut le voir dans le Nº 1 des exemples précédens. Cela dépend entièrement de la marche des accords.

Diese 6 Beispiele bilden einen zusam̃enhängenden Satz und köñen als ein Ganzes fortgespielt werden.

Dieselbe Phrase endet oft in einer ganz andern Accorden-Lage als sie anfing, so wie man in Nº 1 der vorstehenden Beispiele sehen kann. Diess hängt ganz vom Gange der Accorde ab.

III.

DU MOUVEMENT DES PARTIES.

Une partie isolement prise se meut de trois manières :

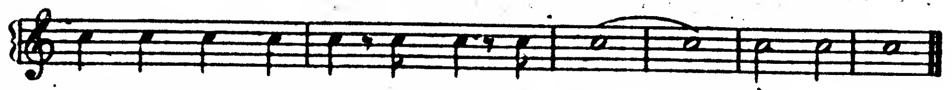
1º En demeurant sur le même degré, soit qu'elle refrappe le même Son plusieurs fois de suite, soit qu'elle le soutienne une ou plusieurs mesures :

III.

VON DER BEWEGUNG DER STIMMEN.

Eine Stim̃e, einzeln genom̃en, bewegt sich auf drei Arten :

1tens Jndem sie auf einer und derselben Stufe liegen bleibt, sie möge nun diesen Ton mehrmal nacheinander anschlagen oder durch einen oder mehrere Takte hindurch aushalten :



2º En montant par dégrés conjoints ou disjoints :

2tens Jndem sie durch nebeneinander stehende oder auch entferntere Stufen aufwärts steigt :



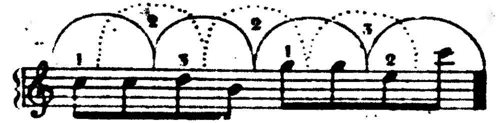
3º En descendant aussi par dégrés conjoints ou disjoints :

3tens Jndem sie eben so abwärts steigt :



Elle peut faire des successions variées de Notes à l' infini au moyen de ces trois mouvements. Ces trois mouvemens se trouvent quelquefois réunis dans une seule mesure :

Mittelst dieser drei Bewegungen kann sie durch unendliche Figuren die mannigfachsten Fortschreitungen machen. Diese drei Bewegungen finden sich bisweilen in einem Takte vereint :
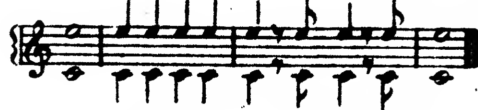


En comparant le mouvement d'une partie avec celui d'une autre on trouve les quatre mouvemens suivans :

1º Mouvement parallèle :

Wen̄ man die Bewegung einer Stim̄e mit der Andern vergleicht, so findet man folgende vier Bewegungen :

1tens Gleichstehende (parallele) Bewegung :



où les deux parties restent chacune sur un dégré.

La différence dans la valeur des Notes ne change pas la nature de ce mouvemet :

wo beide Stim̄en auf einer Stufe stehen bleiben.

Der Unterschied im Werthe der Noten ändert die Natur dieser Bewegung nicht :



2º Mouvement oblique :

2tens Die Seitenbewegung :

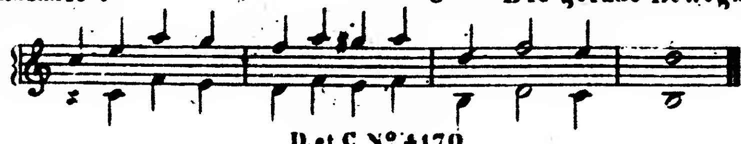


où une des parties reste sur le même dégré tandis que l'autre marche dans tous les sens.

3º Mouvement semblable :

wo die eine Stim̄e auf derselben Stufe bleibt, während die andere sich auf alle Arten bewegt.

3tens Die gerade Bewegung :
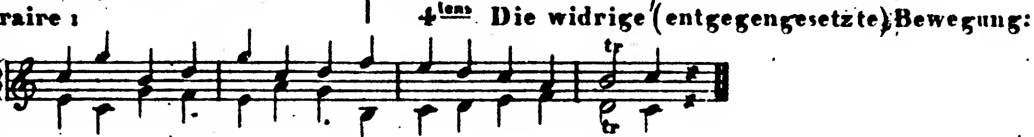


où les deux parties montent ou descendent en même tems par degrés conjoints ou disjoints.

4º Mouvement contraire :

wo beide Stimmen zusammen, sowohl stufen = als sprungweise, zugleich auf = oder absteigen.

4tens Die widrige (entgegengesetzte) Bewegung:



où une partie monte tandis que l'autre descend.

wo die eine Stimme steigt, während die andere abwärts geht.

Quand on compose à plus de deux parties il faut toujours comparer le mouvement d'une partie non seulement avec une seconde, mais aussi avec une troisième, une quatrième &... sans quoi on s'expose à faire de fréquentes fautes.

On conçoit aisément qu'une partie peut faire en même tems mouvement semblable avec une seconde partie, mouvement contraire avec une troisième et mouvement oblique ou parallèle avec une quatrième.

Jl n'y a guère de remarque à faire sur les mouvemens parallèle, oblique et contraire, mais le mouvement semblable présente des difficultés qu'il faut s'accoutumer de bonne heure à vaincre. Jl s'agit, dans l'emploi de ce mouvement, d'éviter avec adresse de faire des Quintes ou des octaves de suite, tant réelles que cachées entre deux parties quelconques; mais comme cette règle est susceptible d'exceptions et qu'on est forcé de tolérer dans la pratique une foule de cas difficiles à expliquer sans une notion préalable sur les Notes accidentelles et sur les accords brisés, nous avons cru nécessaire de consacrer particulièrement à cette matière un article que nous avons placé dans la seconde partie de cet ouvrage.

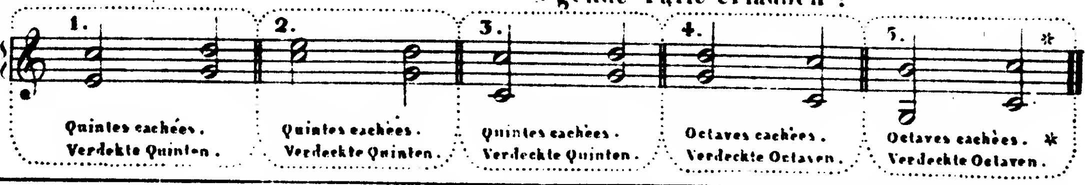
Jl suffit ici que les élèves évitent de faire de suite deux Quintes ou deux octaves réelles par mouvement semblable; et quant aux Quintes et Octaves cachées qu'ils ne se permettent que les cas suivans :

Wenn man für mehr als zwei Stimmen setzt, so muss man nicht nur den Gang einer Stimme mit einer zweiten, sondern auch mit einer dritten, vierten &.. gegenseitig vergleichen, weil man sonst sich häufigen Fehlern aussetzt.

Man wird leicht begreifen, dass eine Stimme zu gleicher Zeit mit einer zweiten eine gerade, mit einer dritten eine widrige, und mit einer vierten eine parallele oder Seiten = bewegung bilden könne.

Über die parallele, widrige, und Seitenbewegung giebt es eben nicht viele Bemerkungen zu machen, aber die gerade Bewegung biethet Schwierigkeiten dar, die man zu überwinden sich zeitig angewöhnen muss. Es handelt sich beim Gebrauch dieser Bewegung darum, dass man mit Geschicklichkeit zu vermeiden wisse, in zwei gegenseitigen Stimmen, (welche es auch immer seyn mögen) sowohl wirkliche als verdeckte Quinten u. Octaven nacheinander folgen zu lassen. Da aber diese Regel einer Menge Ausnahmen unterworfen ist, und da in der pracktischen Ausübung sehr viele Fälle geduldet werden müssen, welche ohne einen vorläufigen Begriff über durchgehende Noten und gebrochene Accorde schwer erklärbar sind, so haben wir für nöthig gefunden diesem Gegenstande einen besonderen Abschnitt zu widmen, dem wir in dem zweiten Theile dieses Werkes seinen Platz anwiesen.
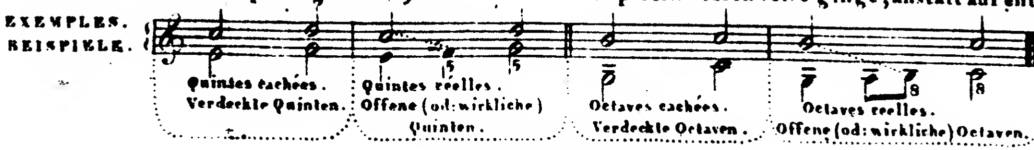
Hier reicht es einstweilen hin, dass die Schüler vermeiden zwei wirkliche Quinten, oder zwei Octaven in gerader Bewegung nacheinander zu machen; und was die verdeckten (verborgenen) Quinten und Octaven betrifft, dass sie sich keine andern als folgende Fälle erlauben :



* Ces Quintes et ces Octaves cachées deviendraient réelles, si la partie inférieure de ces exemples marchait par degrés conjoints au lieu de marcher par degrés disjoints.

* Diese verdeckten Quinten und Octaven würden zu offenen oder wirklichen werden, wenn die Unterstimme in folgenden Beispielen stufenweise ginge, anstatt auf entferntere Stufen zu überspringen.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



N° 1, 2, 3 sont tolérés entre deux parties quelconques, pourvu que la partie haute ne monte ou ne descende *que d'un seconde*. N° 4, 5 ne sont tolérés qu'entre la Basse et une partie haute quelconque, encore faut-il que les deux accords soient *non renversés*, sur tout quand le premier est dissonnant ou qu'on peut le supposer tel.

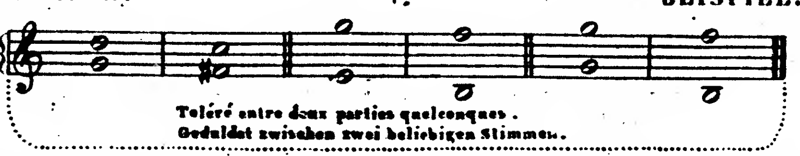
Jl est aussi permis d'aller par mouvement semblable d'une Quinte parfaite, ou d'un tout autre intervalle, sur une Quinte diminuée ou fausse Quinte.

N° 1, 2, 3, werden zwischen zwei beliebigen Stimen geduldet, vorausgesetzt, dass die obere Stimme nicht weiter steigt oder fällt *als um eine Secunde*. N° 4, 5, werden nur zwischen dem Basse, und irgend einer höheren Stime geduldet, auch müssen dabei beide Accorde *nicht umgekehrt* seyn, besonders weñ der erste dissonierend ist, oder dafür genommen werden kann.

Auch ist erlaubt, in gerader Bewegung, von einer reinen Quinte (oder sonst irgend einem Jntervalle), auf eine verminderte (falsche) Quinte zu gehen.

EXEMPLE. BEISPIEL.

En descendant. Jm Herabsteigen.

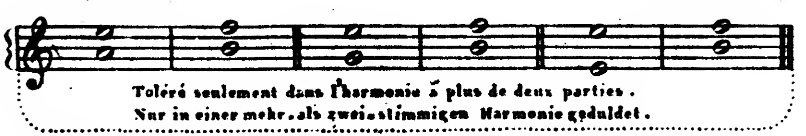


Cependant ces mêmes cas deviennent plus durs et plus désagréables en montant, et il faut en faire usage le moins possible, sourtout entre les deux parties extrêmes.

Diese beiden Fälle werden im Hinaufsteigen aber härter und unangenehmer, und man muss (besonders zwischen den zwei äussersten Stimmen) davon so selten wie möglich Gebrauch machen.

EXEMPLE. BEISPIEL.
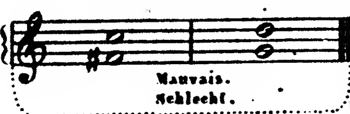
En montant. Jm Hinaufsteigen.



On ne peut pas aller d'une Quinte diminuée à une Quinte juste.

Von einer falschen Quinte kann man nicht auf eine reine gehen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Deux quintes et deux octaves desuite par mouvement contraire sont permises.

Zwei nacheinander folgende Quinten oder Octaven in der widrigen Bewegung sind erlaubt.

OBSERVATIONS.

sur le mouvement des parties par degrés disjoints.

1° Une partie peut faire un saut de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Octave; elle peut même faire un saut de septième, lorsque la note qu'elle quitte et celle qu'elle prend appartiennent ou peuvent appartenir au même accord.

2° Deux parties peuvent sauter ensemble par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

3° Trois ou quatre parties ne peuvent sauter à la fois convenablement par mouvement semblable, si ce n'est en répétant le même accord dans une autre position; mais trois parties peuvent sauter ensemble quand deux montent et une descend et vice versa. Quatre parties peuvent également sauter ensemble quand deux montent et deux descendent.

BEMERKUNGEN.

über die Bewegung der Stimen durch getrennte Stufen.

1tens Eine Stime kañ einen Terzen-Quarten-Quinten-Sexten-Octaven-Sprung machen; auch ein Septimen-Sprung ist erlaubt, weñ die zwei Noten aus welchen er besteht, zu dem nähmlichen Accord gehören oder gehören können.

2tens Zwei Stimen köñen zusamen entweder in gerader, oder widriger Bewegung springen.

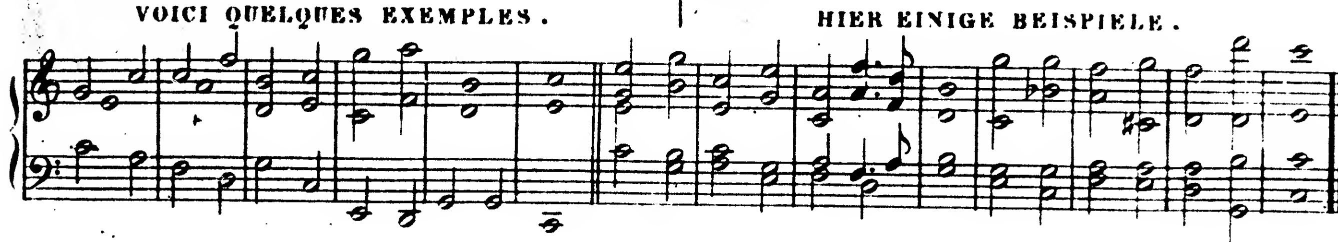
3tens Drei oder vier Stimen köñen in gerader Bewegung nicht füglich zugleich springen, wenn es nicht die Wiederhohlung desselben Accords in einer andern Lage ist; aber drei Stimmen können springen, weñ zwei zusamen es aufwärts thun, und eine abwärts, (oder umgekehrt). Vier Stimen köñen zugleich springen, weñ es zwei auf- zwei abwärts thun.

Jl ne faut cependent jamais faire sauter les parties mal-à-propos, car cela peut nuire à la franchise dans l'enchainement des accords : on doit l'éviter avec plus de soin encore en résolvant les accords dissonnans.

VOICI QUELQUES EXEMPLES.

Übrigens muss man die Stimen nie zu unrechter Zeit Springe machen lassen, da es der Freiheit der Accorden-Verbindung schaden kann : noch mehr hat man es bei Auflösung der Dissonanzen zu vermeiden.

HIER EINIGE BEISPIELE.



Jl est bien entendu que cette manière d'écrire ne peut être employée que rarement ; il faut que l'harmonie s'y prête. Ce sont des effets qui appartiennent aux instrumens et dont on ne peut guère faire usage en composant pour les voix, mais enfin ce sont des modifications dans l'enchainement qu'il est bon d'indiquer.

Es versteht sich, dass diese Schreibart nur selten angewendet werde ; die Harmonie muss dazu eben geeignet seyn. Diess sind Wirkungen, die sich nur für Jnstrumente eignen, und von denen man beim Componiren für Singstimen nicht wohl Gebrauch machen kañ ; inzwischen ist es gut, diese Einschränkungen in den Accorden-Verbindungen kennen zu lernen.

VOICI LES DIFFÉRENTES COMBINAISONS SOUS LE RAPPORT DU MOUVEMENT DES PARTIES.

HIER SIND DIE VERSCHIEDENEN ZUSAMMENSETZUNGEN, IN RÜCKSICHT AUF DEN GANG DER STIMMEN.

1º avec trois parties.

A) Deux parties font mouvement paralèle, la troisième marche à volonté.

B) Une partie reste sur le même dégré, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Les trois parties marchent ensemble, l'une par mouvement contraire et les deux autres par mouvement semblable.

NB. Les trois parties ne peuvent marcher en même tems par mouvement semblable qu'en faisant une progression de sixtes :

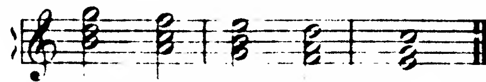
1tens dreistimmig.

A) Zwei Stimmen machen die parallele Bewegung, die dritte geht nach Belieben.

B) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe ruhen, während die zwei andern eine gerade oder widrige Bewegung machen.

C) Die drei Stimmen bewegen sich zusammen, die eine in widriger, die andern zwei in gerader Bewegung.

NB. Alle drei Stimen können auf keine andere Art zugleich in gerader Bewegung gehen, als in der Sexten-Fortschreitung :



2º avec quatre parties.

A) Trois parties font mouvement parallèle, la quatrième monte ou descend.

B) Deux parties font mouvement parallèle, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Une partie reste sur le même dégré, deux autres marchent par mouvement semblable et la quatrième fait mouvement contraire.

D) Les quatre parties se meuvent en même tems, et dans ce cas tous les mouvemens peuvent avoir lieu simultánement.

2tens vierstimmig.

A) Drei Stimen bleiben in paralleler Bewegung, während die vierte steigt oder abwärts geht.

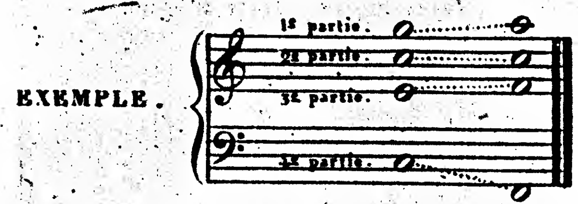
B) Zwei Stimen bleiben in paralleler Bewegung, während die zwei andern Stimmen in der geraden oder widrigen fortschreiten.

C) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe, die zwei Andern gehen in gerader, und die Vierte in widriger Bewegung.

D) Die vier Stimmen bewegen sich alle zugleich, und in dem Falle können alle Bewegungsarten abwechselnd Statt finden.

En changeant d'accord il faut necessairement que les parties fassent un mouvement quelconque l'une contre l'autre : c'est dans ce cas que trois mouvemens peuvent avoir lieu en même tems .

EXEMPLE .

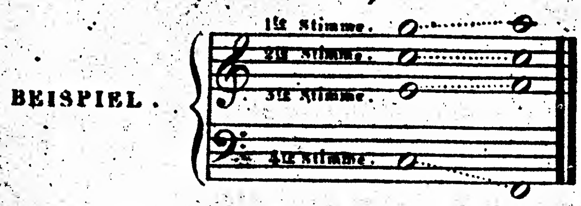


La première partie fait mouvement semblable avec la troisième . ces deux parties font mouvement contraire avec la quatrième et ces trois parties font mouvement oblique avec la seconde .

Jl arrive qu'une Note qui se trouve dans deux accords différents est souvent haussée ou baissée d'un demi-Ton dans le second accord . Jl faut que cette altération se fasse dans la même partie sans quoi on ferait une *fausse relation* dont nous parlerons également dans la seconde partie. La règle que nous venons d'exposer est suffisante ici pour faire des leçons sur les matières que l'on a à proposer aux Elèves . ainsi il faut faire comme il suit :
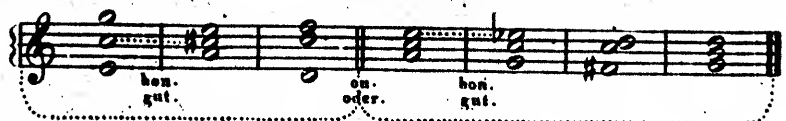
Weñ der Accord wechselt, so muss irgend eine oder mehrere Stimen Gegenbewegungen machen , und in diesem Falle folglich alle drei Bewegungsarten zugleich angewendet werden .

BEISPIEL .
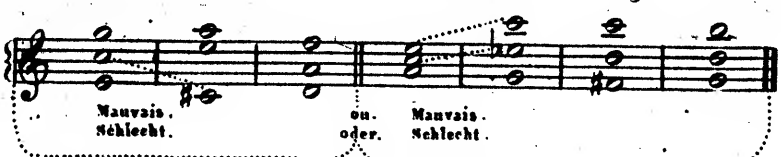


Die erste Stime macht hier mit der dritten eine gerade, und diese beiden mit der vierten (untersten) eine widrige und alle drei endlich mit der zweiten eine Seitenbewegung .

Es geschieht oft, dass eine in zwei Accorden befindliche nähmliche Note im zweiten Accord um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird . Diese Veränderung muss in derselben Stime geschehen , weil man sonst ein falsches Verhältniss (Querstand) hervorbrächte, wovon wir ebenfalls im 2ten Theile sprechen werden . Die hier angezeigte Regel reicht einstweilen hin, um über die den Schülern hier vorgetragenen Gegenstände Aufgaben zu machen, also muss man fogendermassen verfahren :



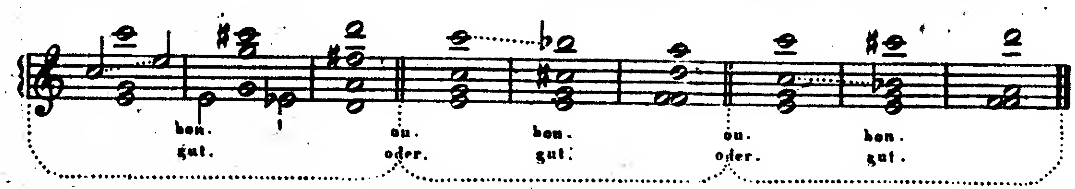
Et non pas de cette autre manière défectueuse :

Und nicht auf folgende fehlerhafte Art :



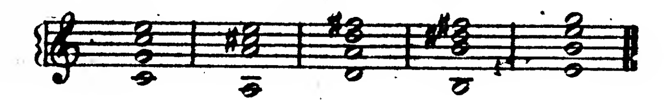
Si la Note qui doit être altérée se trouve doublée , il faut alors chercher à la dédoubler avant l'altération , ou bien il faut faire descendre l'une des Notes doublées d'un dégré sur le second accord, quand cela se peut .

Weñ die zu verändernde Note doppelt da ist, so muss man sie vor der Veränderung einfach zu machen suchen , oder man muss , wenn es möglich ist, eine der doppelten Noten um eine Stufe auf den folgenden Accord schreiten lassen .



Le cas suivant est toleré entre la Basse seulement et une partie haute :

Der folgende Fall wird nur zwischen dem Bass und einer der Oberstimen geduldet :



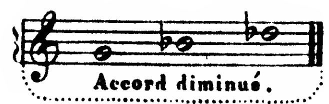
IV.

DE LA PRÉPARATION ET DE LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANS.

Des treize accords de notre classification il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans, les autres sont dissonans (plus ou moins) comme nous l'avons déjà observé. Jl est à remarquer que souvent dans un morceau de musique le nombre des accords dissonans surpasse de beaucoup celui des consonnans, sans que cela paraisse dur à l'oreille; cependant comme ces derniers sont à beaucoup près plus doux, il faut employer les uns et les autres avec discernement afin de ne pas s'exposer à donner à une phrase un caractère opposé à celui qu'on se serait d'abord proposé.

L'art de l'Harmonie consiste sur tout à savoir bien traiter les accords dissonans: nous allons donc les passer tous en revue et nous indiquerons sur chacun d'eux ce qu'il est indispensable de connaitre.

TROISIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.



Accord diminué.

1º Jl se trouve sur le second degré d'une gamme mineure.
2º Jl n'a pas besoin de préparation; quoique dissonant il est très doux.
3º On le résout toujours sur un accord parfait ou sur un accord de septième dominante dont la Basse fondamentale fait une Quinte inférieure. L'accord diminué ci-dessus se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur ou sur la septième dominante *Ut, Mi, Sol, Si* bémol.

Dans les cadences il peut se résoudre sur le second renversement de la Tonique, ici sur *Ut, Fa, La* bémol.
4º Dans une gamme majeure il se trouve sur le septième degré et on ne peut l'employer que dans des marches regulières.(*)
5º Un de ses emplois est de moduler(**) à la Quarte inférieure d'un Ton mineur; l'accord diminué ci dessus sert par ex: à moduler de Si ♭ mineur

(*) Dans une marche régulière la Basse fondamentale procède par Tierce, Quarte ou Quinte inférieure, ou bien elle alterne régulièrement avec deux de ces trois cas.

(**) Voyez page 58 la definition de ce mot.

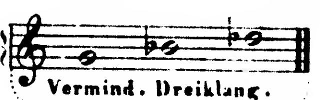
IV.

VON DER VORBEREITUNG UND AUFLÖSUNG DER DISSONIERENDEN ACCORDE.

Von den dreizehn Accorden unserer Klassen-Eintheilung sind nur die zwei ersten consonierend, die andern sind (mehr oder minder) dissonierend, wie wir bereits gesagt haben. Es ist zu bemerken, dass häufig in einem Musikstücke die Zahl der dissonierenden Accorde jene der consonierenden weit übersteigt, ohne dass dieses dem Ohr hart scheint, da indessen die letzteren doch bei weitem angenehmer klingen, so muss man die einen und anderen mit Unterscheidung gebrauchen, um sich nicht dem auszusetzen, dass man einer Phrase einen ganz entgegengesetzten Charakter von dem gebe, den man sich Anfangs vornahm.

Die Kunst der Harmonie besteht vorzüglich darin, dass man die dissonierenden Accorde gut zu behandeln wisse: wir wollen also von allen eine Übersicht geben, und von jedem derselben alles anzeigen, was zu wissen unerlässlich ist.

DRITTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.



Vermind. Dreiklang.

1tens Er befindet sich auf der zweiten Stufe der Mol-Tonleiter.
2tens Er bedarf keiner Vorbereitung; obschon dissonierend, klingt er sehr sanft.
3tens Man löst ihn stets in den vollkommenen Dreiklang, oder in einen Accord der Dominanten-Septime, von welcher der Grundton eine Unterquinte bildet, auf. Der obige verminderte Dreiklang löst sich in den vollkommenen *C-dur* Dreiklang, oder in die Dominanten-Septime (*C, E, G, B*, auf.7)

7.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist wohl zu merken, dass der Verfasser, wenn er einen Accord benennet, in welchen die Auflösung erfolgt, er zugleich alle seine Umkehrungen mitverstanden haben will, von denen dann diejenige gerade anzuwenden ist, die eben für jeden vorliegenden Fall regelmässig passt.

Jn Cadenzen kann er sich auf der zweiten Umkehrung der Tonica (*C, F, As*,) auflösen.
4tens Jn einer Dur-Tonleiter befindet er sich auf der siebenten Stufe, und kann da nur in regelmässigen Fortschreitungen gebraucht werden.(*)
5tens Er dienet unter andern zur Modulation(**) aus einer Mol-Tonart in deren Unterquarte. So dienet z.B. der obige verminderte Dreiklang

(*) Jn regelmässigen Fortschreitungen geht der Grundbass Terzen-, Quarten-, oder Quinten-weise abwärts, oder er wechselt regelmässig mit zweien von diesen drei Fällen ab.

(**) Die Erklärung dieses Wortes siehe Seite 58.

en Fa mineur. Jl peut avoir lieu non renversé, et dans son premier renversement, rarement dans son second renversement.
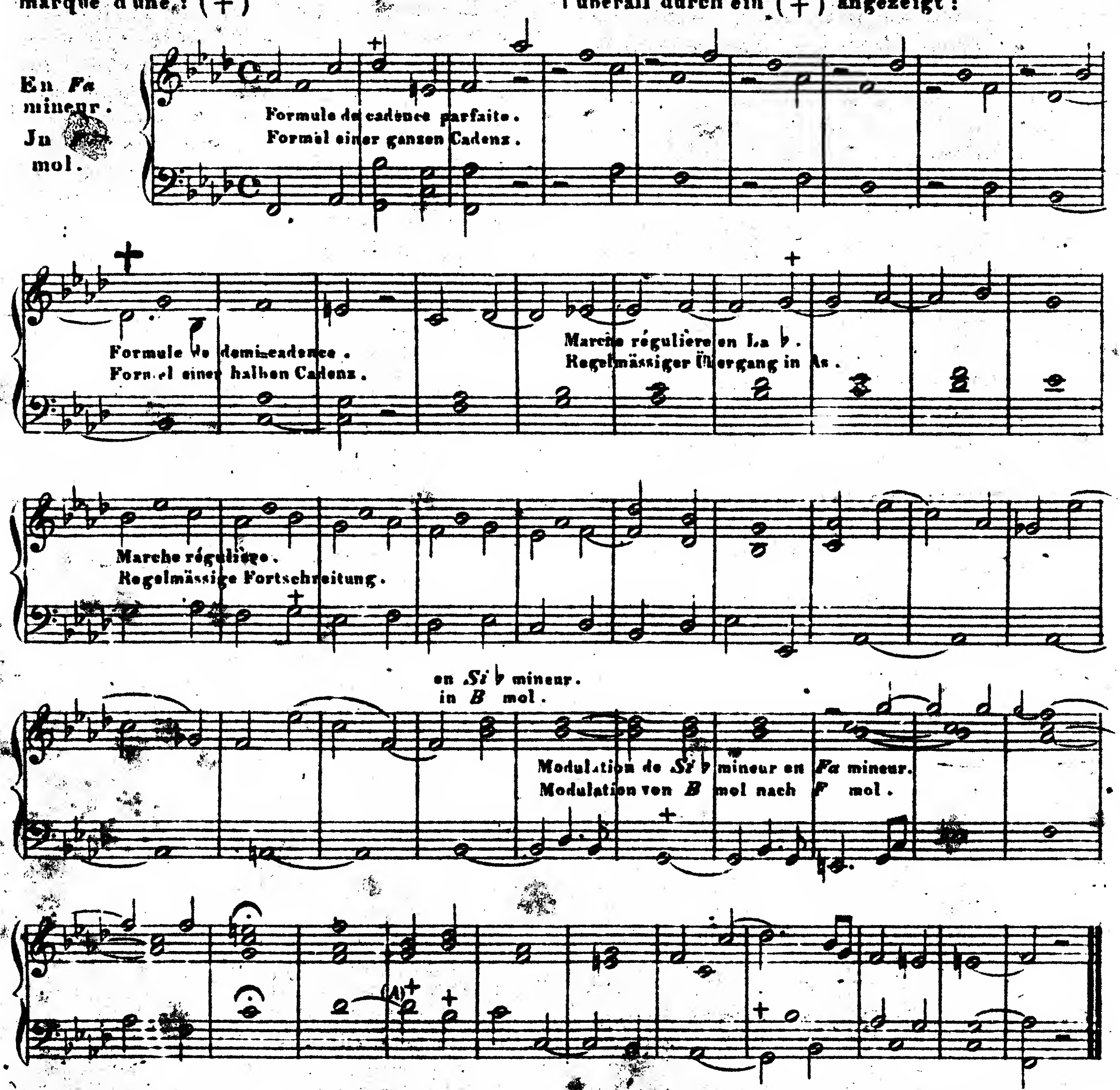
Voici un exemple dans le quel cet accord est employé dans les cas indiqués ci-dessus.

L'emploi de l'accord diminué est partout marqué d'une: (+)

um aus B mol nach F mol zu modulieren. Er kann unumgekehrt, und in seiner ersten Umkehrung, (selten in seiner zweiten) angewendet werden.

Hier ein Beispiel, wo dieser Accord in allen vorstehend angezeigten Fällen in Anwendung gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreiklangs ist überall durch ein (+) angezeigt:



(A) Jl est bon de préparer la Quarte (*re ♭, sol*) dans cet accord quoique dissonnante, à cause de son analogie avec les accords parfaits.

(A) Es ist gut in diesem Accorde die, obwohl dissonierende Quarte (*des, g,*) vorzubereiten, da sie den vollkommenen Dreiklängen ähnlich ist.

Les Elèves feront bien de transposer cet exemple dans tous les Tons mineurs, afin de mieux se pénétrer du véritable emploi de l'accord diminué.

Jl faut bien se garder de confondre cet accord avec celui de septième dominante dont on aurait retranché la Note fondamentale *Mi* bémol : car celui-ci re résout sur l'accord parfait de *La* bémol. Lorsque l'accord, (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol), provient de la septième dominante, on se trouve infailliblemement en *La* bémol *et non pas en Fa mineur*; dans ce cas on peut toujours ajouter *Mi* bémol, ce qui serait impraticable lorsque (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol) forment un accord diminué, comme dans le morceau précédent.

Die Schüler werden wohl thun, dieses Beispiel in alle Mol-Tonarten zu übersetzen, um sich den wahren Gebrauch des verminderten Dreiklangs genau anzugewöhnen.

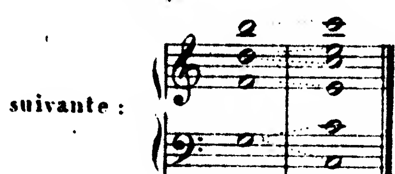
Man hüte sich, diesen Accord mit jenem der Dominanten-Septime, von welchem man die Grundnote *Es* weggelassen hat, zu verwechseln; deñ dieser löst sich in den vollkomenen *As-dur*-Dreiklang auf. Wenn dieser Accord (*G, B, Des,*) aus dem Dominanten-Septaccord entnomen ist, so befindet man sich unfehlbar in *As, und nicht in F mol*, und in jenem Fall kañ man imer das *Es* beifügen, was unanwendbar wäre, weñ *G, B, Des*, einen verminderten Accord bilden würde, wie in dem vorhergehenden Beispiele der Fall ist.

CINQUIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.(*)

Septième dominante

1º Cet accord joue le rôle le plus important dans la musique: c'est le plus doux des accords dissonans *après l'accord diminué*; il décide le Ton auquel il appartient d'une manière indubitable. Jl n'exige pas de préparation.

2º Sa résolution naturelle se fait de la manière suivante :



La Tierce (*le Si*) monte d'un dégré.
La Quinte (*le Ré*) monte ou descend d'un dégré.
La Septieme (*le Fa*) descend d'un dégré.
La Note principale (*Sol*) descend d'une quinte ou monte d'une quarte quand elle est dans la Basse : dans une partie haute elle reste ordinairement sur le même dégré comme Note commune aux deux accords.
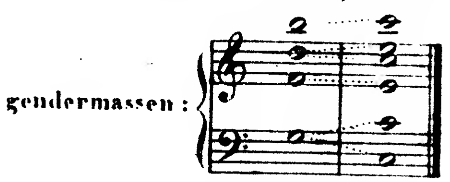
3º Les renversemens de cet accord suivent les mêmes principes.

FÜNFTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.(*)

Septime auf der Dominante

1tens Dieser Accord spielt in der Musik die wichtigste Rolle: Er ist der sanfteste unter den dissonieren den Accorden, *nach dem verminderten Dreiklang*; er entscheidet auf unzweifelhafte Art die Tonart, zu welcher er gehört. Er bedarf keiner Vorbereitung.

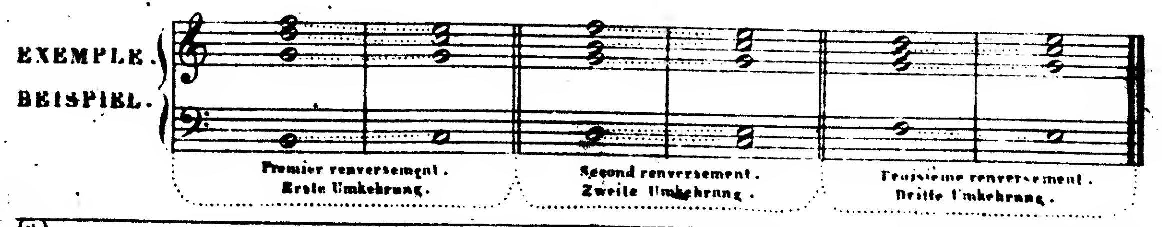
2tens Seine natürliche Auflösung macht sich folgendermassen :



Die Terz (*H*) steigt um eine Stufe.
Die Quinte (*D*) steigt oder fällt um eine Stufe.
Die Septime (*F*) fällt um eine Stufe.
Die Grundnote (*G*) fällt um eine Quinte, oder steigt um eine Quarte, weñ sie sich im Basse befindet; in einer Oberstimme bleibt sie gewöhnlich auf derselben Stufe, als eine beiden Accorden gemeinschaftliche Note.

3tens Die Umkehrungen dieses Accords folgen denselben Grundsätzen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



(*) Le quatrième accord étant un accord altéré, sera analysé en même tems que les autres accords du même genre: voyez page 53.
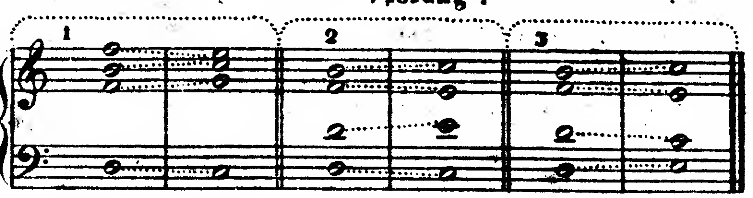
(*) Da der vierte Accord ein durch Versetzungszeichen veränderter ist, so wird er mit andern, ihm gleichen, Accorden zergliedert werden : siehe Seite 53.

Dans le second renversement il ne faut pas oublier de préparer la quarte ainsi que nous l'avons dit plus haut, dans le cas où cette préparation ne pourrait se faire il faut supprimer la Note principale de l'accord et doubler le *Fa* ou le *Ré*. Cette modification donne la résolution suivante :

Jn der zweiten Umkehrung darf man nicht vergessen die Quarte vorzubereiten, (wie wir schon früher gesagt haben), in dem Falle, wo diese Vorbereitung nicht thunlich wäre, muss man die Grundnote des Accords weglassen, und das *F*, oder das *D* verdoppeln. Diese Veränderung giebt folgende Auflösung :
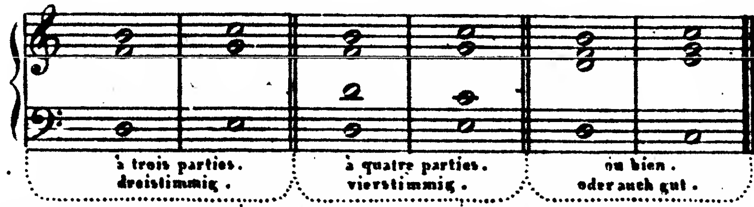
La Note doublée peut monter ou descendre.

Die verdoppelte Note kaū steigen oder fallen.



Dans les deux derniers cas de l'exemple précédent on peut aussi faire monter le *Fa* sans inconvénient.

Jn den zwei letzten Fällen des vorstehenden Beispieles kaū man das *F* auch ohne Übelstand steigen lassen.
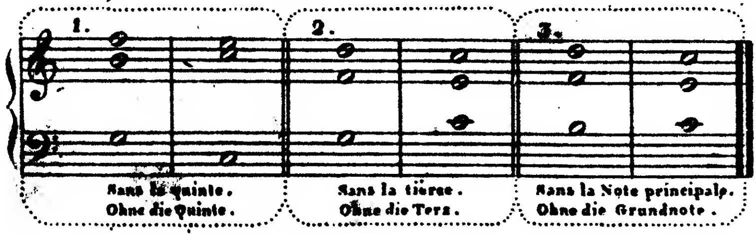


Les trois cas précédens sont les seuls (quelques cadences rompues exceptées,) ou le *Fa* puisse convenablement monter en se résolvant quand il n'est pas doublé, les exemples ci-dessus sont légitimés par l'absence de la Note fondamentale *Sol*.

Die drei vorstehenden Fälle sind die einzigen, (ausgenomēn einige gebrochene Cadenzen) wo das *F* schicklicherweise sich aufwärts auflösen kaū, weū es nicht verdoppelt da ist; die Regelmässigkeit der obigen Beispiele ist durch die Abwesenheit des Grundtones *G* gerechtfertiget.

4º En employant la septième dominante à trois parties on en peut supprimer ou la Note principale *(Sol,)* ou la tierce, *(Si,)* ou la quinte *(Ré,)* mais jamais la septième *(Fa)*.

4tens Weū man die Dominanten-Septime dreistimmig gebraucht, so kaū man entweder die Grundnote *(G)*, oder die Terz *(H)* oder die Quint *(D)*, aber niemals die Septime selbst weglassen.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

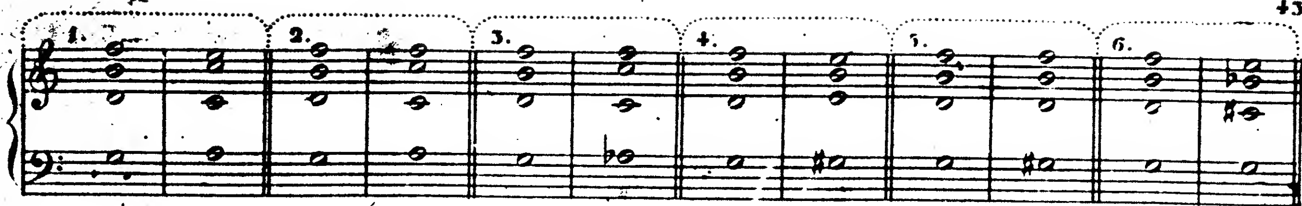


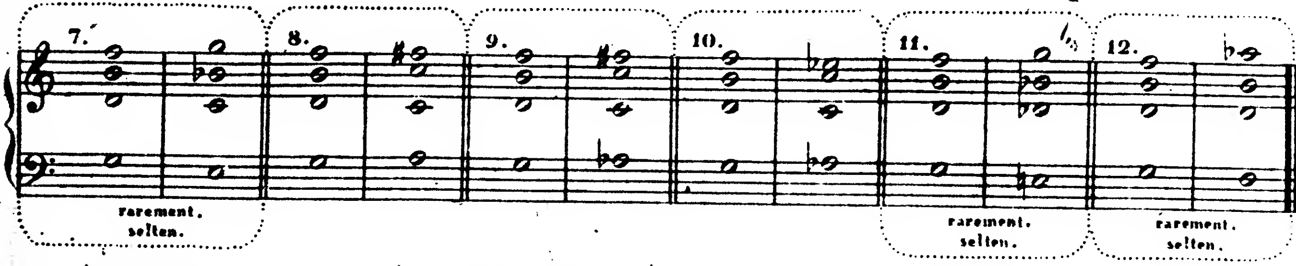
5º La septième dominante peut toujours être employée sur le pénultième accord dans les cadences parfaites.

5tens Die Dominanten-Septime kaū immer auf dem vorletzten Accord einer vollkomēnen Cadenz gebraucht werden.

6º Dans les cadences rompues sa résolution varie selon l'accord sur le quel on veut rompre la cadence. Nous allons donner ici un exemple de toutes ses différentes résolutions, que l'on doit envisager comme autant d'exceptions.

6tens Jn gebrochenen Cadenzen wechselt seine Auflösung nach Beschaffenheit des Accords, in den die Brechung der Cadenz übergeht. Wir geben hier ein Beispiel aller seiner Auflösungen, die man als eben so viele Ausnahmen anzusehen hat.





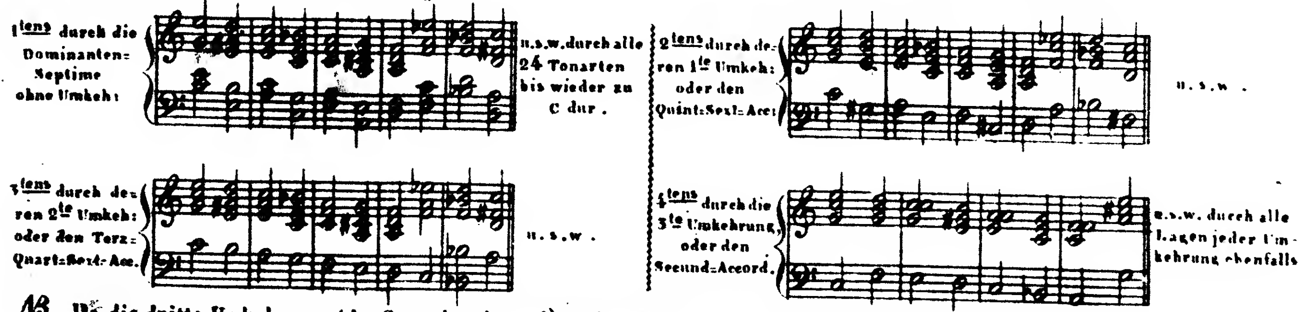
Dans les N° 7 - 8 - 9 - 11 et 12 la septième se résout en montant d'une manière irrégulière, mais cette résolution se tolère quelquefois quand un sentiment juste l'indique pour rompre fortement la marche naturelle des accords; au surplus toutes ces exceptions qui dans les cadences rompues font un très bon effet, peuvent encore en produire un très heureux lorsqu'elles sont placées à propos dans le courant des phrases. Dans ce dernier cas on peut s'en servir aussi dans leurs renversemens.

Dans l'emploi de ces exceptions il est très essentiel de garder les sons dans la plus grande proximité possible. Sans cette précaution tout le bon effet qu'on peut en obtenir serait détruit infailliblement par le défaut de liaison entre les accords. Cette grande proximité est l'unique condition de l'emploi de ces cadences rompues.

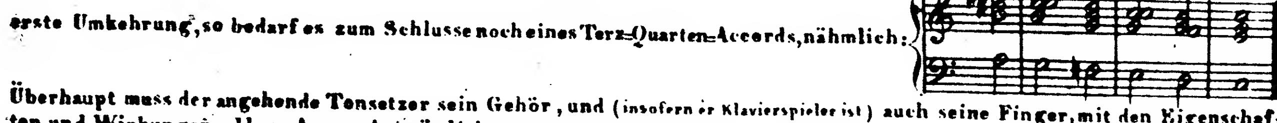
Jn den Num: 7, 8, 9, 11 und 12 löst sich im Aufsteigen die Septime auf eine unregelmässige Art auf, aber man duldet bisweilen diese Auflösungsart, weñ ein richtiges Gefühl eine kräftige Unterbrechung der natürlichen Accordenfolge begehrt; überdiess köñen alle diese Ausnahmen, welche in den gebrochenen Cadenzen von sehr guter Wirkung sind, auch dañ eine sehr glückliche hervorbringen, weñ sie zu rechter Zeit im Laufe der Phrasen angebracht sind. Jm letzten Falle kañ man sich derselben auch in ihren Umkehrungen bedienen.

Beim Gebrauch dieser Ausnahmen ist es sehr wesentlich, die Stiñen in der grösst=möglichsten Entfernung von einander zu halten. Ohne diese Vorsicht würde durch den Mangel an Verbindung der Accorde, alle beabsichtigte Wirkung unfehlbar zerstört werden. Diese grosse Auseinanderhaltung ist die einzige Bedingung beim Gebrauch der gebrochenen Cadenzen.

8.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist vortheilhaft, wenn man die Modulation durch die Dominanten=Septimen nach allen Tonarten übt, wie folgt:



NB. Da die dritte Umkehrung (der Secunden=Accord) sich nicht unmittelbar in die Tonica auflösen kañ, sondern nur in ihre erste Umkehrung, so bedarf es zum Schlusse noch eines Terz=Quarten=Accords, nähmlich:



Überhaupt muss der angehende Tonsetzer sein Gehör, und (insofern er Klavierspieler ist) auch seine Finger, mit den Eigenschaften und Wirkungen aller Accorde möglichst vertraut machen.

SIXIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de seconde espèce

1º Cet accord s'emploie principalement sur le second dégré d'une gamme majeure. (*)

2º Jl faut qu'il soit préparé: c'est-à-dire qu'il faut en préparer la septième.

3º Jl se résout régulièrement, sur l'accord parfait de sa quinte inférieure, ou sur la septième dominante de cette même quinte inférieure.

SECHSTER ACCORD DER KLASSENORDNUNG.

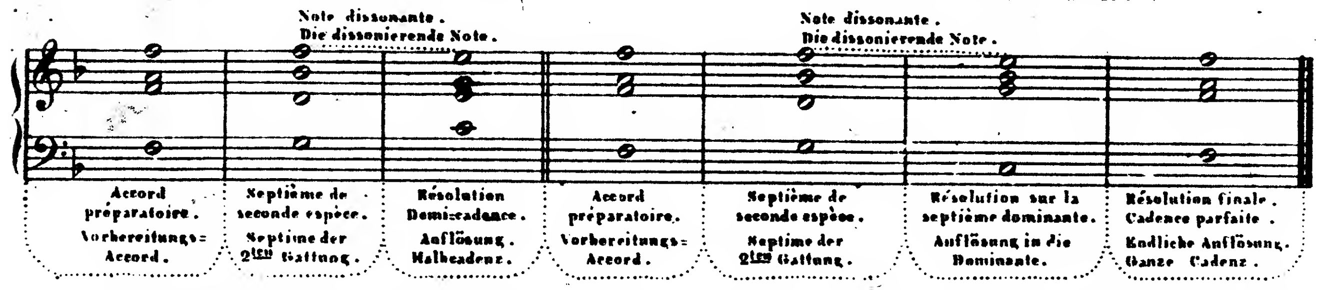
Septime der zweiten Gattung

1tens Dieser Accord wird vorzüglich auf der zweiten Stufe der Dur-Tonleiter gebraucht. (*)

2tens Er muss vorbereitet werden; das heisst, man muss in ihm die Septime *F* vorbereiten.

3tens Jn der Regel löst er sich in den vollkommenen Accord seiner Unterquinte, oder in die Dominanten-Septime derselben Unterquinte auf.

EXEMPLES EN *Fa* MAJEUR. — BEISPIELE IN *F* DUR.



On voit par les exemples ci-dessus que pour employer cette septième il faut une série de quatre ou au moins de trois accords.
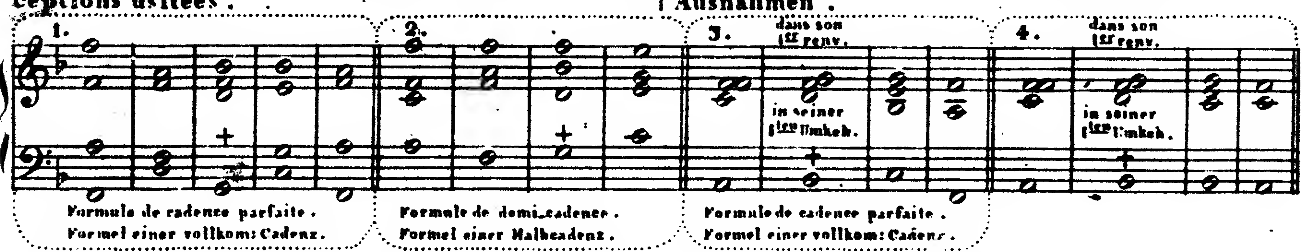
4º Jl s'employe dans tous ses renversemens.

Nous allons donner des exemples des resolutions de cet accord et de quelques unes de ses exceptions usitées.

Aus den obigen Beispielen sieht man, dass, um diese Septime aufzulösen, es einer Reihe von vier, oder wenigstens von drei Accorden bedarf.

4tens Er wird in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Wir geben hier Beispiele der Auflösung dieses Accordes, und einige von seinen gebräuchlichsten Ausnahmen.



5. dans son 2d renvers. — in seiner 2ten Umkeh.

6. dans son 3e renver. — in seiner 3ten Umkeh.

Dans ce second renversement (qu'on emploie plus rarement que les autres) il faut avoir soin de préparer aussi la quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute.

Bei dieser zweiten (nur selten angewendeten) Umkehrung, muss man Sorge tragen, auch die reine Quart vorzubereiten, die sich zwischen dem Bass u. einer Oberstimme befindet.

1. Exceptions. — Ausnahmen. — demi cadence. — halbe Cadenz.

2. cadence parfaite. — ganze Cadenz.

3. demi cadence. — halbe Cadenz.

(*) On le trouve aussi sur le troisième et le sixième dégré de la même gamme.

(*) Man findet ihn auch auf der dritten und sechsten Stufe derselben Tonleiter. *(Anm des Verf:)*

7ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de troirième espèce

Cet accord se place ordinairement sur le second dégré d'une gamme mineure et s'emploie dans les Tons mineurs sous les mêmes conditions que le précédent dans les Tons majeurs. Ces deux accords suivent exactement les mêmes principes. Ainsi en transposant les exemples précédents de *Fa majeur* en *Fa mineur*, on obtiendra un modèle de tous les cas usités dans l'emploi de la septième de troisième espèce.
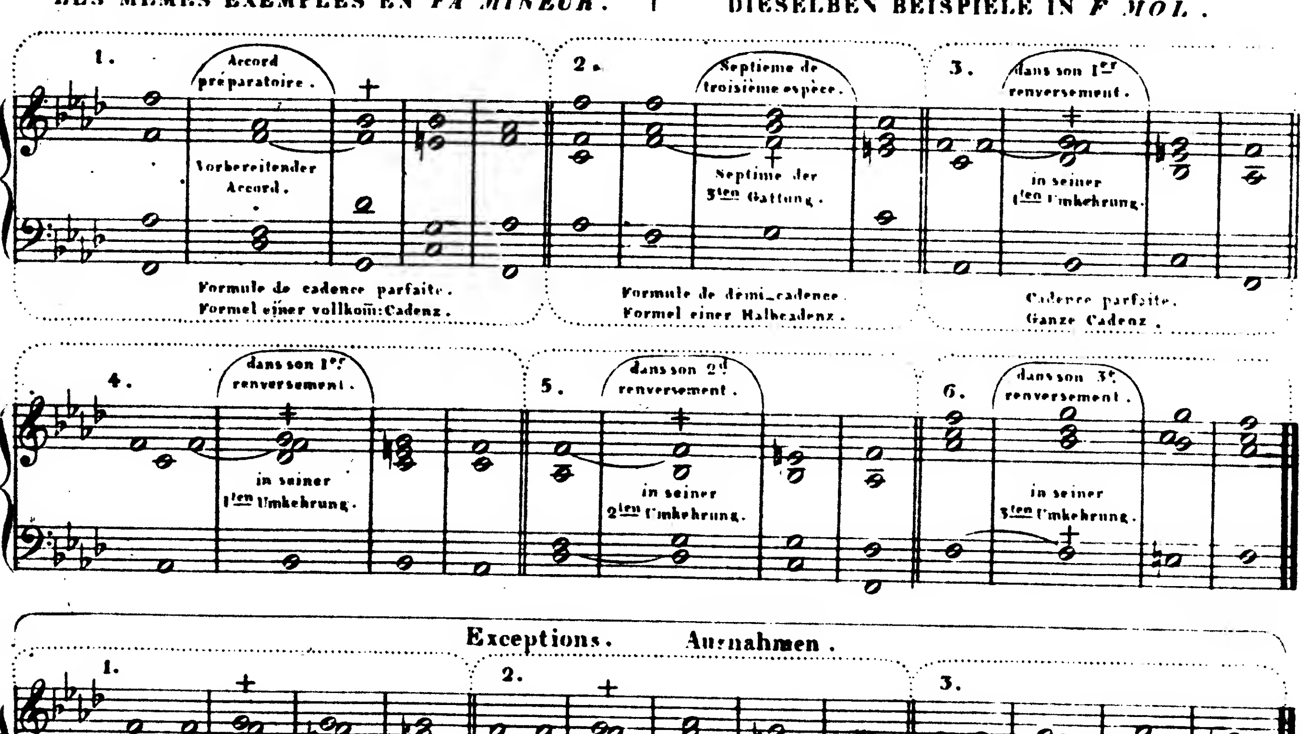
7ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Septime der dritten Gattung

Diesen Accord setzt man gewöhnlich auf die 2te Stufe der Mol-Tonleiter, und gebraucht ihn in den Mol-Tonarten unter denselben Bedingungen, wie den vorgehenden in den Dur-Tönen. Beide Accorde folgen genau denselben Grundsätzen. Weñ man also die vorstehenden Beispiele aus *F* dur in *F* mol übersetzt, so erhält man ein Muster von allen gebräuchlichen Fällen in der Anwendung der Septime dritter Gattung.

LES MÊMES EXEMPLES EN *FA MINEUR*.

DIESELBEN BEISPIELE IN *F MOL*.



8ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de quatrième espèce.

1º Jl s'emploie ordinairement sur le sixième dégré d'une gamme mineure, ou sur le quatrième dégré d'une gamme majeure. 2º Jl faut en préparer la septième. 3º Jl se résout le plus souvent sur l'accord de septième de troisième espèce; dans ce cas la Note fondamentale fait une quinte diminuée avec celle de l'accord suivant, et l'on termine par l'accord parfait mineur.

8ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Septime der vierten Gattung.

1tens Dieser Accord steht gewöhnlich auf der 6ten Stufe einer Mol-, oder auf der 4ten Stufe einer Dur-Tonleiter. 2tens Die Septime desselben muss vorbereitet werden. 3tens Er löst sich meistens in den Septimen-Accord 3ter Gattung auf; in diesem Falle macht der Grundbass eine verminderte Quinte mit jener des folgenden Accords, und man beschliesst ihn durch den vollkomenen Mol-Dreiklang.

4º Jl s'emploie dans tous ses renversements.

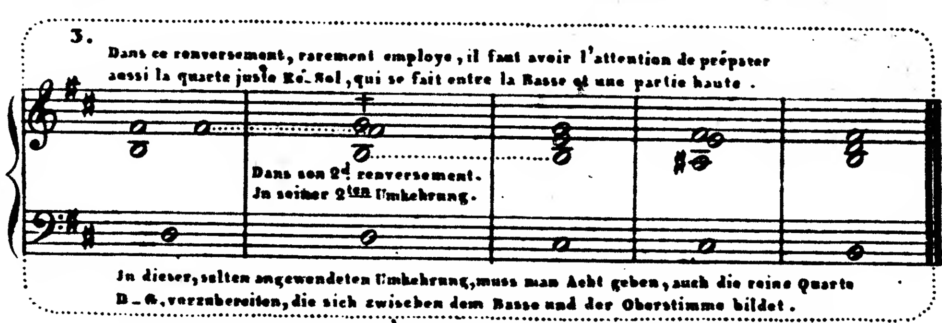
Série d'accords nécessaire pour employer la septième de quatrième espèce.
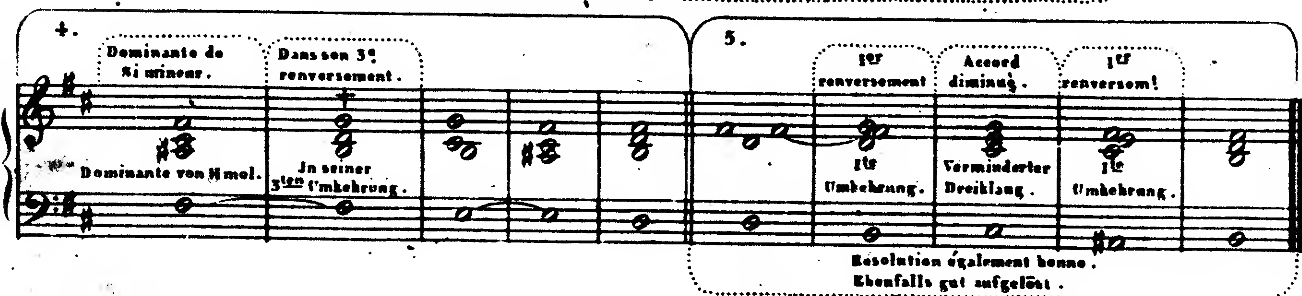
4tens Wird er in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Reihen-Folge nothwendiger Accorde, um die Septime der vierten Gattung zu gebrauchen.

1. Accord préparatoire. — Vorbereitender Accord.
Septième de quatrième espèce. — Septime 4ter Gattung.
Septième de troisième espèce. — Septime 3ter Gattung.
Septième dominante. — Septime auf d. dominante.
Résolution finale. — Schluss-Auflösung.

2. Dans son 1er renversement. — Jn seiner 1ten Umkehrung.





Dans les Nos 1 et 5, on module nécessairement de *Ré* en *Si*. Dans cette série on passe de la septième de la quatrième espèce (l'accord le plus dissonnant) à la septième de troisième espèce qui est moins dissonnante et ainsi en dégradant jusqu'à l'accord parfait. C'est en quoi consiste le charme de cette série.

Dans le Nº 1 des exemples précédens nous avons mis l'Harmonie à cinq parties afin que chaque accord fût complet. Pour le faire à quatre parties on peut supprimer la quinte du troisième et du cinquième accord.

Jn Nº 1, und 5, moduliert, (oder geht) man nothwendigerweise aus *D* nach *H*. Jn dieser Accorden-Reihe geht man von der Septime 4ter Gattung (dem am meisten dissonierenden Accorde) zur minder dissonierenden Septime 3ter Gattung, und so abwärts bis zum vollkommenen Dreiklang. Darin liegt das Schöne dieser Accorden-Folge.

Jn Nº 1 der vorstehenden Beispiele haben wir die Harmonie fünfstimmig gesetzt, um jeden Accord vollstimmig zu machen. Um ihn vierstimmig zu erhalten, kann man im dritten und fünften Accorde die Quinte weglassen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Dans ce même Nº 1 nous avons commencé la série par un accord parfait de *Ré* majeur (quoiqu'elle doive finir en *Si* mineur,) parceque cet accord prépare mieux la septième de quatrième espèce ci-dessus, lorsque cette dernière n'est pas renversée.

Jn demselben Nº 1 haben wir die Accorden-Reihe mit einem vollkommenen Dreiklange in *D* dur begonnen, (obgleich dieselbe in *H* mol schliesst), weil dieser Accord oben die Septime 4ter Gattung besser vorbereitet, wenn die letztere nicht umgekehrt ist.

On peut remarquer aussi que dans cet exemple, ou aucun des accords n'est renversé, la Basse fondamentale marche par quintes inférieures (sur tout à partir de la septième de quatrième espèce,) cette condition est indispensable pour employer cette série.

On peut quelquefois supprimer la septième dans le troisième accord de cette série et faire résoudre la septième de quatrième espèce sur l'accord diminué de sa quinte inférieure, ainsi qu'on le voit dans le Nº 5 des exemples précédens. Cet accord se résout aussi (mais beaucoup plus rarement) sur l'accord parfait majeur de la quinte inférieure et même sur une autre septième de quatrième espèce, également de la quinte inférieure, mais dans ces deux cas la quinte inférieure doit être parfaite comme on le verra à l'article suivant.

Avant de passer aux accords de neuvième nous allons indiquer comment on forme la succession d'accords qu'on appelle *marche de septièmes*.

Man kañ auch noch anmerken, dass in diesem Beispiele, wo kein Accord umgekehrt erscheint, der Grundbass nach Unterquinten fortschreitet, (besonders von der Septime 4ter Gattung an, gerechnet); diese Bedingung ist zur Bildung jener Accorden-Folge unerlässlich.

Jm dritten Accorde dieser Reihe kann man bisweilen die Septime weglassen, und die Septime 4ter Gattung in den verminderten Dreiklang ihrer Unterquinte auflösen, so wie man in Nº 5 der vorhergehenden Beispiele sieht. Dieser Accord löst sich auch (aber viel seltener) in den vollkomenen Dur-Dreiklang der Unterquinte, und selbst in eine andere, (ebenfalls auf der Unterquinte liegende) Septime 4ter Gattung, auf; aber in diesen beiden Fällen muss die Unterquinte rein seyn, wie man aus dem folgenden Abschnitte sehen wird.
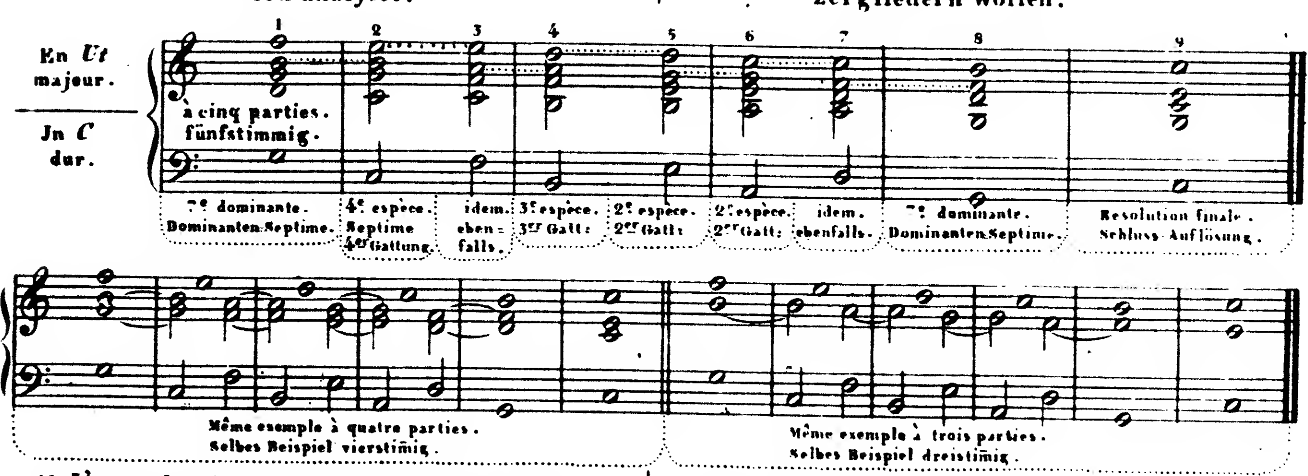
Ehe wir zu den Nonen-Accorden übergehen, wollen wir anzeigen, wie man jene Accorden-Folge bildet, die (nur aus *Septimen* bestehend) der *Septimen-Gang* genannt wird.

DES MARCHES DE SEPTIÈMES.

Voici un Exemple que nous allons d'abord analyser.

VON DER SEPTIMEN-FORTSCHREITUNG.

Hier ist ein Beispiel, das wir sogleich zergliedern wollen.



1º L'accord qui commence cette marche est la septième dominante qui n'a pas besoin d'être préparée. On pourrait aussi commencer une marche de septième par une septième de seconde, de troisième, ou de quatrième espèce; mais il faudrait alors préparer le premier accord dissonant.

2º Le dernier accord dissonant de cette marche doit toujours être la septième dominante.

3º Les Notes fondamentales des accords descendent par quinte inférieure. Cette condition est inviolable.

4º Les parties y descendent par dégrés conjoints jusqu'à la résolution finale, excepté la Basse lorsque les accords ne sont pas renversés. On voit que dans cette marche la tierce d'un accord

1tens Der Accord, der diesen Gang beginnt, ist die Septime auf der Dominante, welche keiner Vorbereitung bedarf. Man köñte einen Septimen-Gang auch mit einer Septime der 2ten, 3ten und 4ten Gattung anfangen; dann müsste man aber den ersten dissonierenden Accord vorbereiten.

2tens Der letzte dissonierende Accord dieser Fortschreitung muss stets die Sept: auf der Domin: seyn.

3tens Der Grundbass dieser Accorde geht immer nach Unterquinten abwärts. Diese Bedingung ist unverletzbar.

4tens Die Stimen gehen hier bis zur Schlussauflösung stufenweis abwärts, mit Ausnahme des Basses, weñ die Accorde nicht umgekehrt sind. Man sieht, dass in dieser Fortschreitung die Terz eines

devient la septième de celui qui le suit, et que par cette Note commune aux deux accords la dissonance se trouve toujours être préparée. Ainsi le premier accord prépare le second, celui-ci prépare le troisième et ainsi de suite jusqu'à la fin.

5º Tous les accords de cet exemple sont composés de Notes appartenantes à une même gamme (celle d'*Ut* majeur). Cette condition est encore indispensable dans l'emploi de ces marches; cependant on aurait pu faire du cinquième accord une septième dominante (en ajoutant un dièze au *Sol*) et terminer la marche en *La mineur*; de même on pourrait faire du septième accord une septième dominante (en ajoutant un dièze au *Fa*) et terminer la marche en *Sol majeur*; cela pourrait se faire parceque les Tons de *La mineur* et de *Sol majeur* sont relatifs au Ton d'*Ut*. (*)

6º Cette marche a encore cela de particulier, que deux accords de septième de quatrième espèce peuvent s'y succéder sans inconvénient, ainsi que deux ou trois de seconde espèce.

Ces marches peuvent également avoir lieu dans leurs renversemens; mais comme tous les accords, dans la succession de cette marche, ne peuvent pas se trouver à la fois dans le même renversement, on entend la désignation soit du premier, du second ou du troisième renversement par le premier accord renversé.

Accords im nächstfolgenden zur Septime wird, und dass durch diese, beiden Accorden gemeinschaftliche Note, die Dissonanz stets vorbereitet erscheint. So bereitet der erste Accord den zweiten, dieser den dritten, und so fort bis zu Ende.
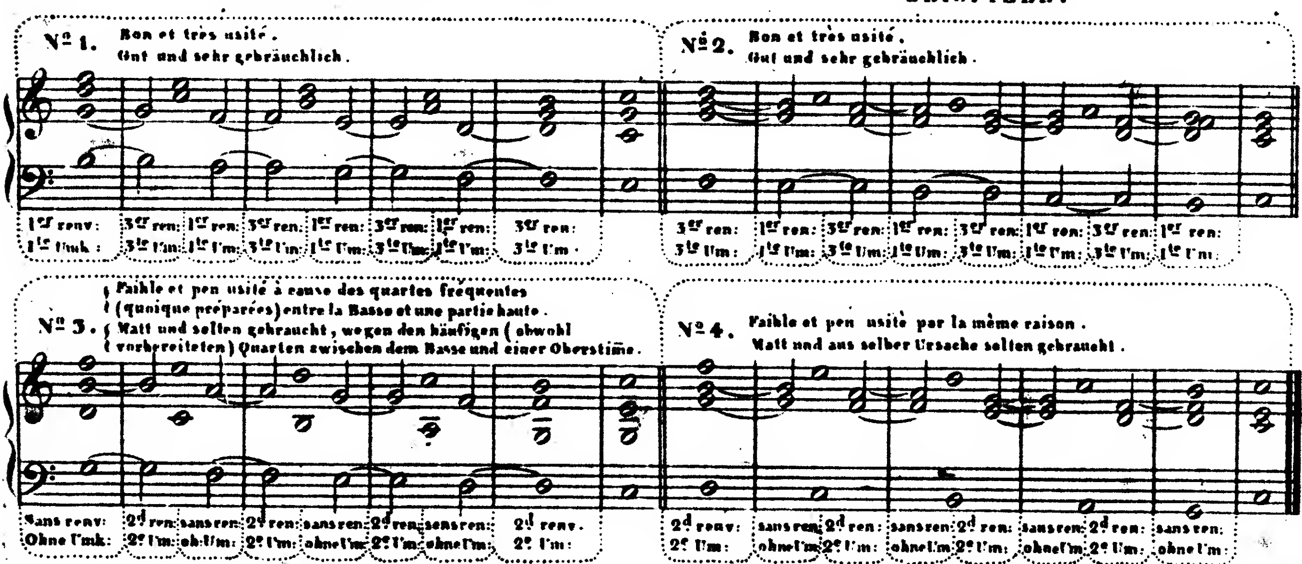
5ten Alle Accorde dieses Beispieles sind aus den Tönen einer und derselben Tonleiter, (jener in *C dur*) gebildet. Auch diese Bedingung ist in dieser Fortschreitung unerlässlich; indessen hätte man aus dem 5ten Accorde, (durch Hinzufügung eines ♯ zum *G*) eine Dominanten-Septime machen, und allda die Fortschreitung in *A mol* beendigen köñen; eben so köñte man aus dem 7ten Accord (durch ein ♯ zu *F*) eine Dominanten-Septime machen, und hiernach in *G* schliessen; diess wäre ausführbar, weil die Tonarten *A mol* und *G dur*, mit *C dur* verwandt sind. (*)

6ten Diese Fortschreitung hat noch das besondere, dass zwei Septimen-Accorde der 4ten Gattung sich ohne Übelstand nachfolgen können; eben so wie zwei oder drei von der 2ten Gattung.

Diese Fortschreitungen köñen auch in ihren Umkehrungen Statt haben; aber da alle Accorde, im Laufe dieses Ganges, sich nicht zugleich in derselben Umkehrung befinden köñen, so bezeichnet man die Bestiḿung der 1ten, 2ten, oder 3ten Umkehrung durch den ersten umgekehrten Accord.



EXEMPLES. — BEISPIELE.



Dans les deux premiers exemples précédens, le premier renversement alterne avec le troisième, et dans les deux derniers c'est l'accord non renversé qui alterne avec le second renversement. Les marches de septièmes sont quelquefois très courtes; quatre ou cinq accords peuvent suffire pour en faire une.

In den zwei ersten der vorstehenden Beispiele, wechselt die erste Umkehrung mit der dritten; und in den zwei letzten der nicht umgekehrte Accord mit der zweiten Umkehrung ab. Die Septimen-Gänge sind manchmal sehr kurz; vier oder fünf Accorde reichen zu deren Bildung hin.

(*) Voyez à l'article des modulations ce que l'on entand par Ton relatif page 65.

(*) Was man unter verwandten Tonarten versteht, siehe im Artikel über die Modulationen S. 65. (*Anm: des Verf:*)

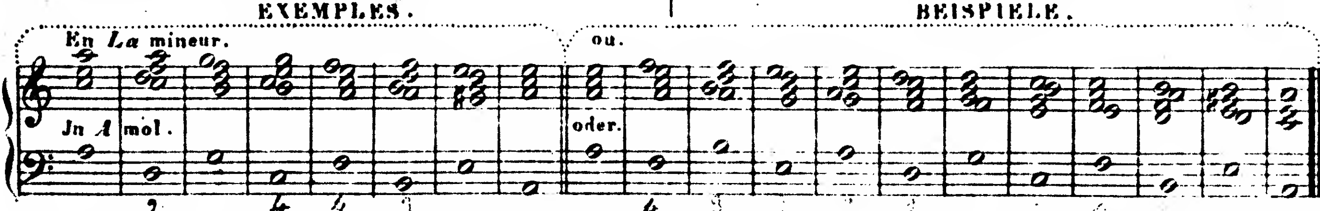
Celle que nous avons donnée pour exemple est à peu près la plus longue que l'on puisse employer.

Elles peuvent également avoir lieu dans les Tons mineurs, mais il est bon d'observer que dans le courant de ces marches il ne faut jamais hausser la sixième et la septième Note de la gamme. Les marches de septième se font en mineur comme en majeur sans aucune altération, excepté le dernier accord dissonant qui doit toujours être la septième dominante.

Der von uns gegebene ist fast der längste, den man anwenden kann.

Sie können gleichermassen in den Mol-Tonarten Statt finden; doch ist wohl zu merken, dass im Laufe dieser Fortschreitungen die 6te und 7te Stufe der Tonleiter nicht erhöht werden darf. Die Septimen-Gänge bilden sich in mol, wie in dur, ohne alle Veränderung, nur dass der letzte dissonierende Accord stets eine Dominanten-Septime seyn muss.

EXEMPLES. — BEISPIELE.



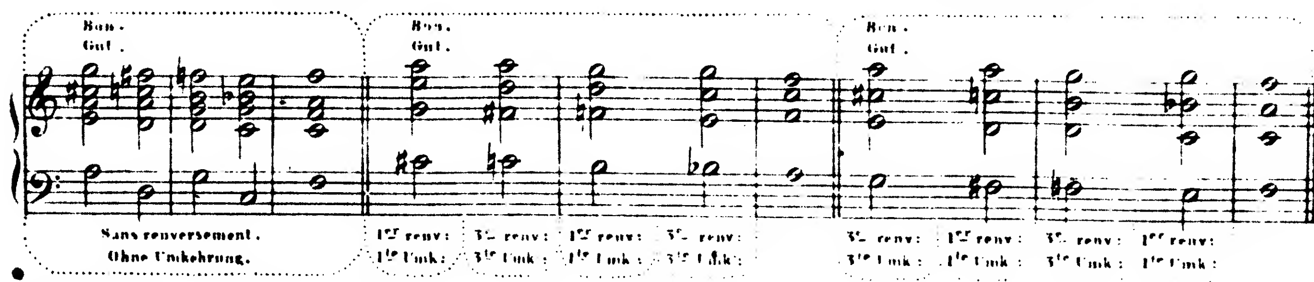
Ainsi cette succession d'accords (en *La* mineur) se fait comme si on était en *Ut* majeur. Ce qui détermine le mode au quel elle doit appartenir c'est la manière de la terminer; dans les exemples précédents on voit que nous avons altéré l'avant-dernier accord, afin d'en faire une septième dominante de *La mineur* et finir dans ce Ton que l'on suppose être déjà fixé par ce qui précède la marche.
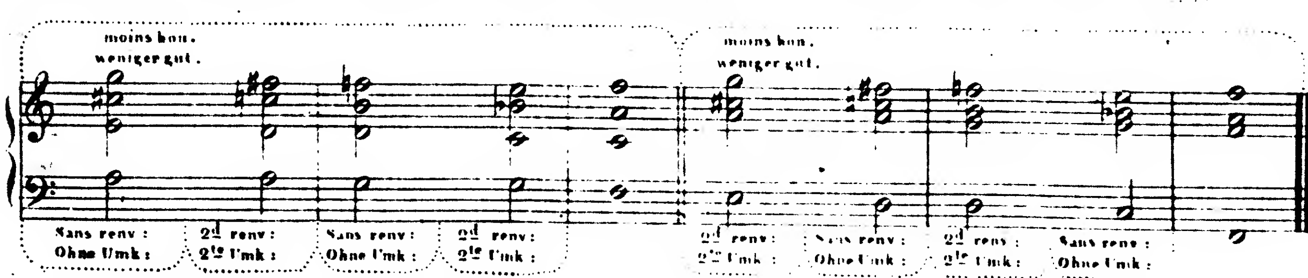
On peut faire aussi une succession de trois ou quatre accords de septième dominante dont les Notes fondamentales marchent également par quinte inférieure; cette succession peut de même s'employer dans les différens renversemens.

Also macht sich diese Accordenfolge (in *A* mol), als wäre man in *C* dur. Nur der Schluss entscheidet die Tonart; in den obigen Beispielen sieht man, dass wir den vorletzten Accord veränderten, (durch das *Gis*) um durch die daraus entstehende Dominanten-Septime in *A mol* zu schliessen, als derjenigen Tonart, welche man schon durch das, was diesem Gange vorangeht, für bestimmt annimmt.

Man kann auch eine Fortschreitung von 3 oder 4 Dominanten-Septimen bilden, wobei der Grundbass ebenfalls durch Unterquinten sich bewegt; diese Fortschreitung kann eben so in den verschiedenen Umkehrungen Statt finden.

EXEMPLES. — BEISPIELE.





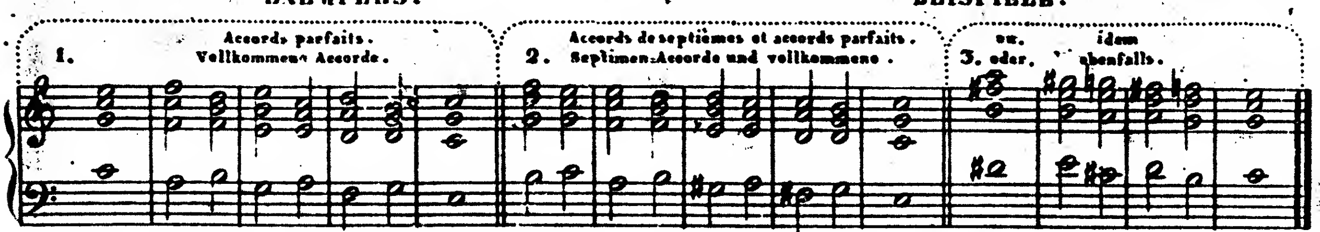
On voit dans cette marche 1° Que deux parties descendent chromatiquement et deux diatoniquement. 2° Que la septième de ces accords ne se prépare point parceque ce sont toujours des accords de septième-dominante.

Man sieht in diesem Gange, 1tens dass zwei Stimmen chromatisch, und zwei diatonisch abwärts steigen. 2tens dass die Septime dieser Accorde nicht vorbereitet wird, weil es immer Dominanten-Septimen sind.

Jl faut encore observer qu'une succession d'accords par quintes inférieures peut donner les trois chances suivantes : 1º. Les accords peuvent être tous de trois sons seulement (les accords parfait majeur, parfait mineur et diminué.) 2º Les accords peuvent être tous de septième. 3º Les accords de septième peuvent alterner avec ceux de trois sons. Nous avons donné des exemples pour la deuxième chance; en voici pour la première et la troisième.

Noch muss man bemerken, dass eine Accorden-Folge mittelst Unterquinten noch folgende Abwechslungen geben kann : 1tens Die Accorde können alle nur die Dreistimigen seyn : (Dur-Dreiklang, Mol-Dreiklang und verminderter Dreikl:) 2tens Die Accorde könen alle Septimen-Accorde seyn. 3tens Die Septimen-Accorde könen mit den dreistimigen abwechseln. Wir haben die Beispiele für die 2te Abwechslung schon gegeben, hier sind auch welche für die 1te u. 3te.

EXEMPLES. — BEISPIELE.

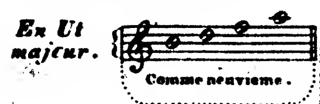


9ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième majeure:

Jl se place sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé, mais il s'emploie presque toujours sans sa Note principale; ce qui reste ressemble à un accord de septième de troisième espèce, avec le quel il faut bien se garder de le confondre; pour faire éviter toute méprise de ce genre nous allons donner ici une Table comparative de ces deux accords :

En Ut majeur.



1º Jl ne se prépare point.

2º Jl se résout sur l'accord de la tonique. Sa Note fondamentale (qui est sous entendue) est *Sol*.

3º Son emploi n'exige point une série d'accords.

4º La neuvième (*La*) ne peut se placer qu'au dessus de *Si*, par conséquent elle ne peut pas se mettre à la Basse.

5º La neuvième (le *La*) peut sans inconvénient pour la marche des accords, être remplacée par le *Sol* et changer l'accord en une septième dominante.

En La mineur.

Comme 7º de 3º espece.

1º Jl faut le préparer.

2º Jl se résout sur l'accord de la quinte inférieure (la dominante). Sa Note fondamentale est *Si*.

3º Jl faut lui donner une série de trois accords au moins.

4º Le *La* (comme toutes les autres Notes) peut se placer à la Basse ainsi que dans les parties supérieures.

5º Le *La* dans cet accord ne peut pas être changé en *Sol* sans que l'enchaînement de l'harmonie ne s'en ressente.

9ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Grosse None:

Er hat seinen Sitz auf der Dominante einer wohlbestimten Dur-Tonart, doch wird er fast stets ohne seine Grundnote (hier das G) gebraucht; das, was dan ohne diese übrig bleibt, gleicht dem Septimen-Accorde dritter Gattung, mit welchem aber es zu verwechseln man sich wohl hüten muss. Um jeden Fehlgriff dieser Art zu verhüten, geben wir hier eine vergleichende Ansicht beider Accorde.

Jn C dur.



1tens Er wird nicht vorbereitet.

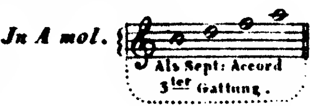
2tens Er löst sich in den Tonica-Dreiklang auf. Seine (unten mitverstandene) Grundnote ist *G*.

3tens Sein Gebrauch fordert nicht eine ganze Accorden-Reihe.

4tens Die None (*A*) kan nur über das *H* folglich nie in den Bass selber versetzt werden.

5tens Das *A* (die None) kan, ohne die Accorden-Folge zu stören, durch das *G* ersetzt, und also der ganze Accord in eine Dominanten-Septime verwandelt werden.

Jn A mol.



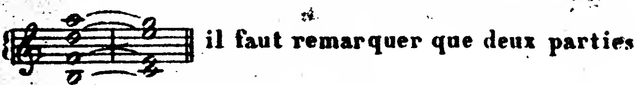
1tens Man muss ihn vorbereiten.

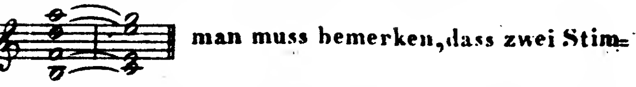
2tens Er löst sich in den Accord auf der Unterquinte (Dominante von *A mol*) auf. Seine Grundnote ist *H*.
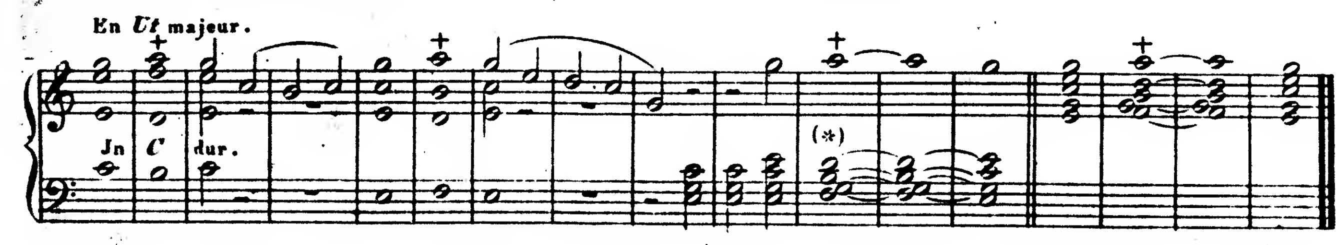
3tens Man hat zu seinem Gebrauche eine Reihe von wenigstens 3 Acc: nöthig.

4tens Das *A* kan (so wie alle übrigen Noten) sowohl in den Bass wie in jede der andern Simen versetzt werden.
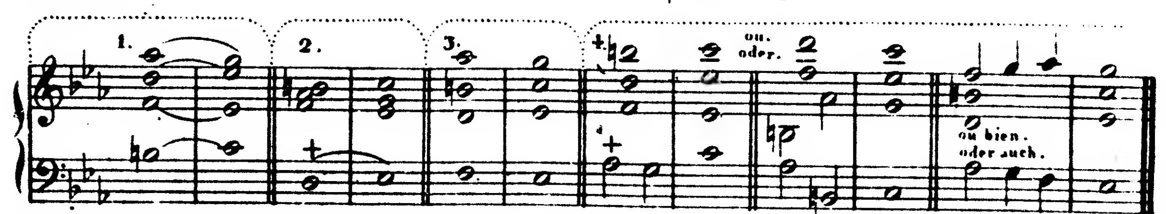
5tens Das *A* dieses Accordes kan nicht in das *G* verwechselt werden ohne dass die ganze Harmonie-verbindung dadurch geändert wird.

Sa résolution se fait de la manière suivante :  il faut remarquer que deux parties doivent monter et les deux autres descendre. Jl peut s'employer dans différens renversemens. Voici des exemples sur la manière de s'en servir :

Seine Auflösung macht sich folgendermassen:  man muss bemerken, dass zwei Stimmen dabei steigen, die zwei andern aber fallen müssen. Er kañ in mehreren Umkehrungen gebraucht werden. Hier einige Beispiele über seine Anwendung:



10ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième mineure: 

Cet accord s'emploie presque toujours sans sa Note principale, et dans ce cas on l'appelle *accord de septième diminuée*, par conséquent ce dernier accord n'est autre que celui de neuvième mineure sans la Basse fondamentale, c'est pourquoi il n'occupe point une place particulière dans la classification des accords.

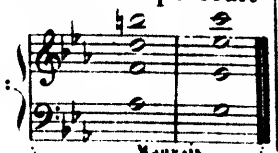
1º On le place le plus souvent dans les Tons mineurs; mais on s'en sert quelquefois aussi dans les Tons majeurs. 2º Chaque Note de cet accord peut se placer dans la Basse. 3º Jl n'a pas besoin d'être préparé. 4º Sa résolution se fait (régulièrement) de la manière suivante :

10ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Kleiner Nonen-Accord :

Dieser Accord wird fast im̃er ohne seine Grundnote angewendet, und in diesem Falle *der verminderte Septimen-Accord* genannt. Dieser letzte ist daher nichts anders als der kleine Nonen-Accord ohne seine Grundnote, und wurde daher nicht in die Klassen-Eintheilung der Accorde besonders aufgenommen.

1tens Er wird meistens in den Mol-, bisweilen aber auch in den Dur-Tonarten angewendet. 2tens Jede seiner Noten kañ in den Bass versetzt werden. 3tens Er bedarf keiner Vorbereitung. 4tens Seine (regelmässige) Auflösung wird folgendermassen ausgeführt.

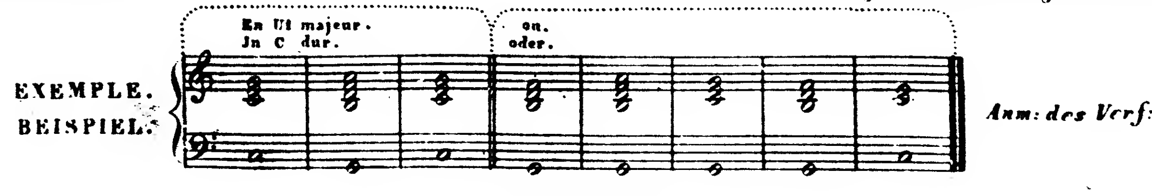
Dans le Nº 4 de ces exemples la Basse ne pourrait pas se résoudre comme il suit : 

Jn Nº 4 dieser Beispiele köñte der Bass nicht, wie folgt, aufgelöst werden : Schlecht.

(*) Nous l'avons employé ici avec sa Note principale. Dans ce cas il faut, comme on le voit, placer la Note principale *(Sol)* à la distance d'une neuvième ou d'une double neuvième du *La*. On peut comme dans cet exemple mettre le *Fa* dans la Basse. On peut aussi employer cet accord sans renversement et complet.

(*) Wir haben ihn hier mit seiner Grundnote benützt. Jn diesem Falle muss, wie man sieht, die Grundnote *(G)* von dem *A* wenigstens in der Entfernung einer None (oder Doppelnone) gesetzt werden. Man kañ, wie in jenem Beispiele geschieht, das *F* in den Bass setzen. Man kañ aber auch diesen Accord ohne Umkehrung, und vollständig anwenden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.
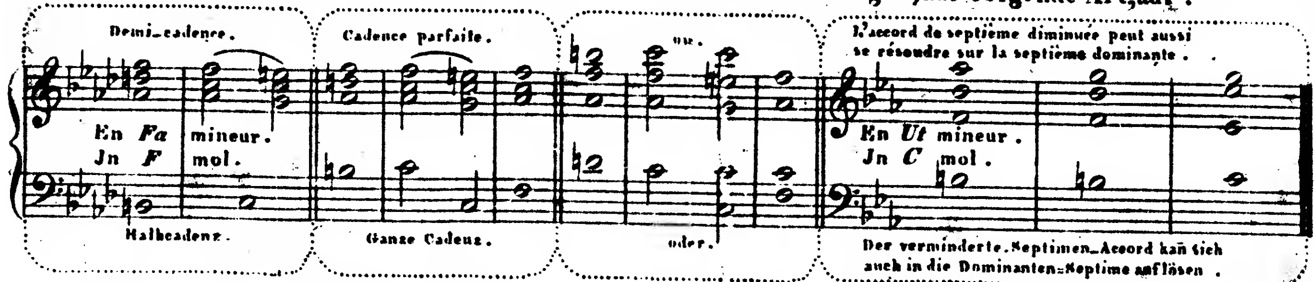


Anm: des Verf:

parceque le second accord se trouverait dans son second renversement et que la Basse serait une quarte juste qui ne serait pas préparée. C'est par cette raison que, pour l'emploi de ce renversement, il faut choisir l'un des trois cas indiqués au Nº 4. Le *Ré* peut aussi descendre en se résolvant quand il se trouve au dessus du *La* bémol.

La septième diminuée se résout fréquemment, dans les cadences, sur le second renversement de la tonique de la manière suivante:
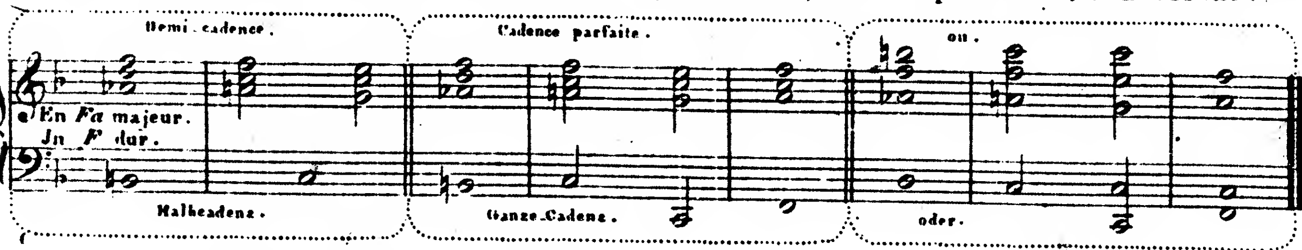
weil der zweite Accord sich in einer zweiten Umkehrung befände, und der Bass eine unvorbereitete reine Quarte machen würde. Aus dieser Ursache muss man, beim Gebrauch dieser Umkehrung, einen der drei, in Nº 4 angezeigten Fälle anwenden. Das *D* kañ, weñ es sich auflöst, auch abwärts gehen, weñ es höher steht als das *As*.

Der verminderte Septimen-Accord löst sich in Cadenzen, häufig in die zweite Umkehrung des Tonica-Dreiklanges, auf folgende Art, auf:
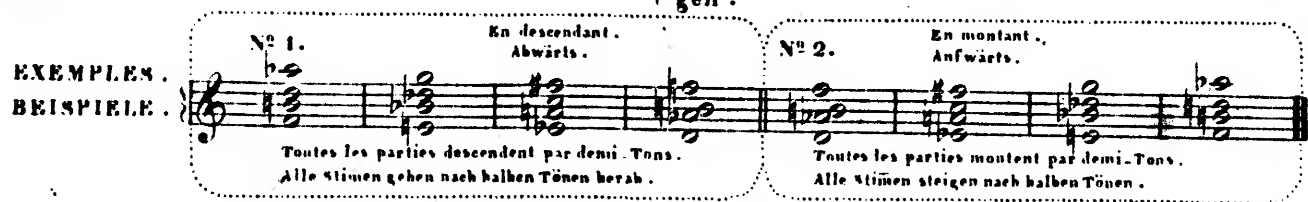


Emploi de cette septième dans un Ton majeur.

Anwendung dieser Septime in einem Dur-Tone.



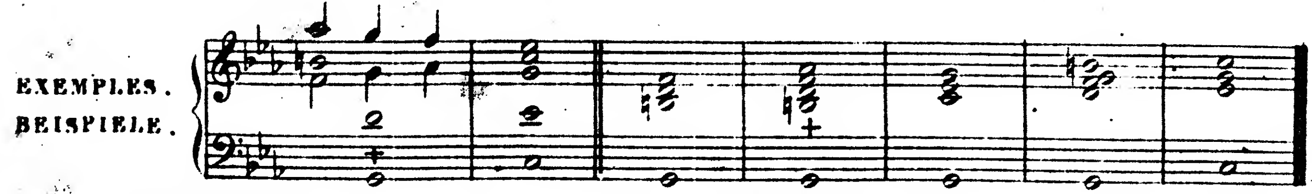
On peut aussi faire une suite de trois ou quatre accords de septième diminuée.

Man kañ auch eine Reihe von drei bis vier verminderten Septimen-Accorden nach einander anbringen.



On peut employer aussi l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes; mais dans ce cas la Note fondamentale doit être dans la Basse et éloignée de la neuvième au moins d'un intervalle de neuvième.

Man kañ den kleinen Nonen-Accord auch vollständig, mit allen seinen 5 Tönen anwenden, aber in diesem Falle muss die Grundnote im Basse liegen, und von der None wenigstens um ein Nonen-Intervall entfernt seyn.



Ce n'est que dans un Ton mineur que l'on peut employer l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, et seulement sur la dominante du Ton.

Nur in Mol-Tönen, und auch da nur auf der Dominante, kann man den kleinen Nonen-Accord fünfstimmig anwenden.

4ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou premier accord altéré.

Accord de quinte augmentée

Cet accord n'est autre que l'accord parfait majeur que l'on rend dissonant en haussant sa quinte d'un demi-Ton. = 1º On l'emploie sur la tonique et sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé. (*) = 2º On peut le frapper sans préparation; mais il est beaucoup plus doux lorsqu'il est précédé de l'accord parfait majeur sans altération. 3º Jl peut avoir lieu sans renversement et dans ses deux renversemens. = 4º Sa résolution se fait ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.
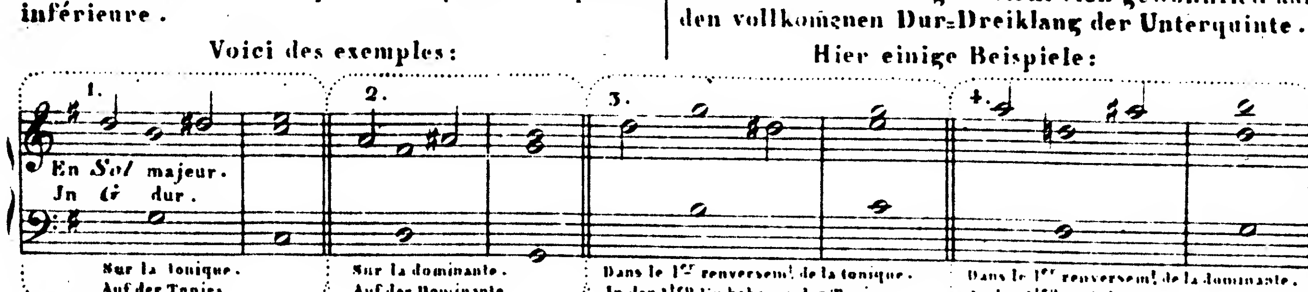
Voici des exemples:
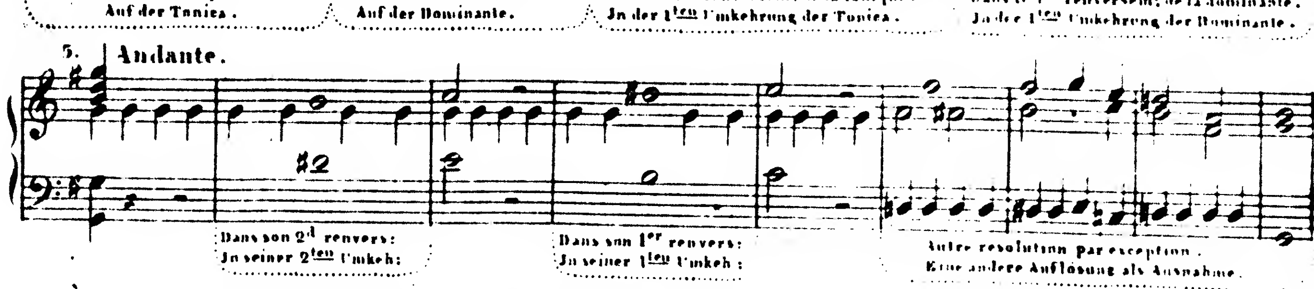
4ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder erster durch ein Versetzungszeichen (♯, ♭, oder ♮) veränderter Accord.

Übermässiger Quinten-Accord

Dieser Accord ist nichts anders als der vollkommene Dreiklang, den man dissonierend macht, indem man seine Quinte um einen halben Ton erhöhet. 1tens Man gebraucht ihn auf der Tonica oder Dominante einer fest bestimmten Tonart. (*) 2tens Man kann ihn ohne Vorbereitung anschlagen; aber er ist weit sanfter, wenn ihm der vollkommene grosse Dreiklang vorangeht. 3tens Er kann ohne Umkehrung, und auch in seinen beiden Umkehrungen Statt finden. 4tens Seine Auflösung bewirkt sich gewöhnlich auf den vollkommenen Dur-Dreiklang der Unterquinte.

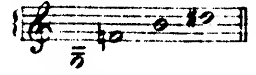
Hier einige Beispiele:





13ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou second accord alteré. (**)

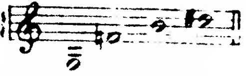
Accord de quinte augmentée avec septième:



Cet accord n'est autre que la septième dominante dont on altère la quinte d'un demi-Ton. Jl s'emploie à-peu-près sous les mêmes conditions que le précédent. = 1º Jl a lieu sur la tonique ou sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé.

13ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder zweiter durch ein Versetzungszeichen veränderter Accord. (**)

Übermässiger Quint-Accord mit der Septime:



Dieser Accord ist kein anderer als der Dominanten-Septimen-Accord, in welchem die Quinte um einen halben Ton erhöht worden ist. Er wird fast unter denselben Bedingungen wie der vorhergehende angewendet. 1tens Sein Sitz ist auf der Tonica oder Dominante einer wohlbestimmten Tonart.

(*) Les gammes ont une grande influence sur les accords: quelques uns ne seraient pas praticables si le Ton n'était pas bien déterminé précédemment. Cette remarque est importante en ce qu'elle fait sentir pourquoi un accord produit un bon effet dans un cas et fait une mauvaise impression dans l'autre.

(**) Cet accord, étant un composé du précédent, trouve naturellement sa place ici.

(*) Die Tonarten und ihre diatonischen Scalen haben grossen Einfluss auf die Accorde: manche wären gar nicht anwendbar, wenn die Tonart nicht früher fest entschieden wäre. Diese Bemerkung ist wichtig, indem sie zeigt, warum ein Accord in einem Falle eine gute Wirkung, und im andern einen übeln Eindruck hervorbringt.

(**) Da dieser Accord aus dem vorhergehenden entsteht, so findet er hier seine natürliche Stelle. *(Anm: des Verf:)*

2° On peut le frapper sans préparation ; mais il est plus doux en faisant précéder la quinte augmentée par la quinte parfaite. 3° Jl peut avoir lieu sans renversement et dans son premier et son troisième renversement.
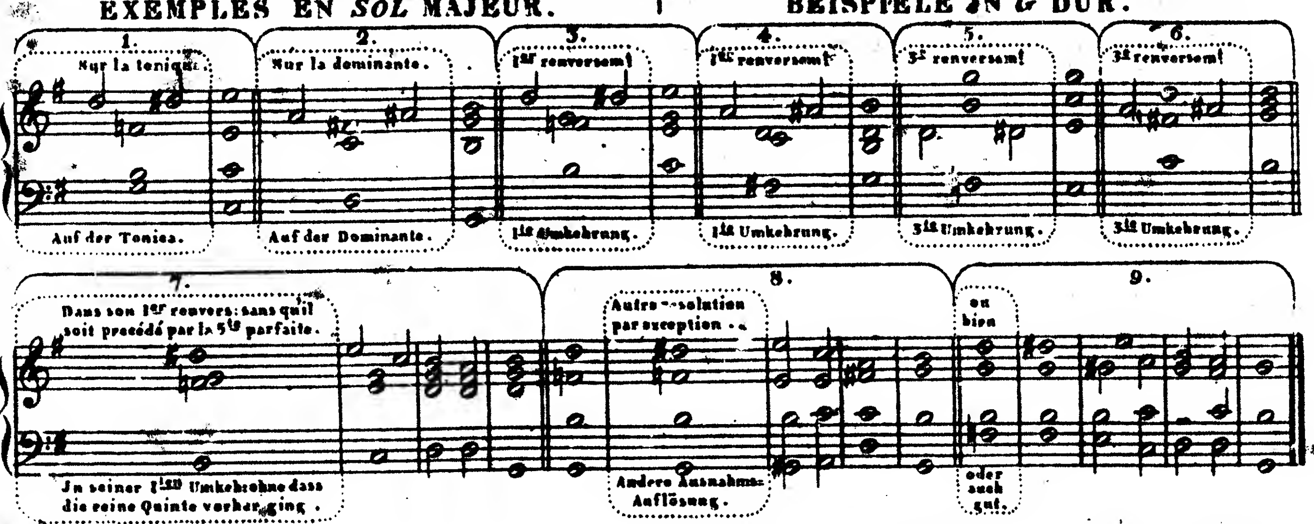
Le second renversement n'est pas praticable parcequ'il faut toujours que le *Fa* et le *Ré* dièze fassent une Sixte augmentée et non une Tièrce diminuée, intervalle qui n'est pas reçu en harmonie. Jl est donc évident que le *Ré* dièze ne peut ce placer au dessous du *Fa* et par conséquent se mettre à la Basse. — 4° Jl se résout ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.

2tens Man kañ ihn ohne Vorbereitung anschlagen; doch klingt er angenehmer, weñ man vor der übermässigen Quinte früher die reine genommen hat. 3tens Er kañ ohne Umkehrung, und in seiner 1ten und 3ten Umkehrung Statt haben.

Die 2te Umkehrung ist nicht anwendbar, weil *F* und *Dis* immer eine übermässige Sexte machen müssen, und nie (umgekehrt) eine verminderte Terz, ein Intervall, welches in die Harmonie nicht aufgenommen worden ist. Es ist daher klar, dass das *Dis* nie unter das *F*, und also nie in die Unterstime gesetzt werden kañ. 4tens Er löst sich gewöhnlich in den vollkomenen Dur-Dreiklang seiner Unterquinte auf.

EXEMPLES EN *SOL* MAJEUR.

BEISPIELE IN *G* DUR.



11ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou troisième accord alteré.

Accord de Sixte augmentée
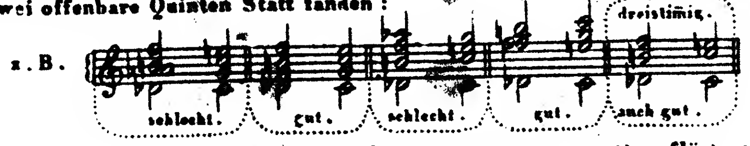
Nous avons indiqué plus haut l'origine de cet accord (voyez l'article sur la Basse fondamentale page 13.) 1° Cet accord s'emploie pour faire une demi-cadence sur la dominante d'un Ton mineur et quelquefois d'un Ton majeur. Jl s'emploie aussi dans les cadences parfaites, mais toujours sur le sixième degré de la gamme. 2° Jl n'a pas besoin de préparation. 3° On en supprime souvent la quinte (*La* bémol) et alors on double la tierce *Fa*.

11ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder dritter durch Versetzungszeichen veränderter Accord.

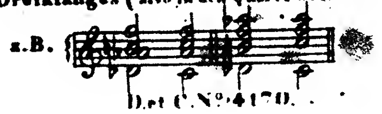
Übermässiger Sext-Accord

Die Entstehung dieses Accordes haben wir schon früher erklärt. (Siehe den Artikel über den Grundbass, Seite 13.) 1tens Man gebraucht diesen Accord, um eine Halbcadenz auf der Dominante eines Mol-, bisweilen auch eines Dur-Tones zu machen. Er wird auch in vollkomenen Cadenzen, aber stets auf der 6ten Tonleiter-Stufe, angewendet. 2tens Er bedarf keiner Vorbereitung. 3tens Man lässt bisweilen die Quinte (*As*) weg, und verdoppelt dagegen die Terz (*F*). (*)
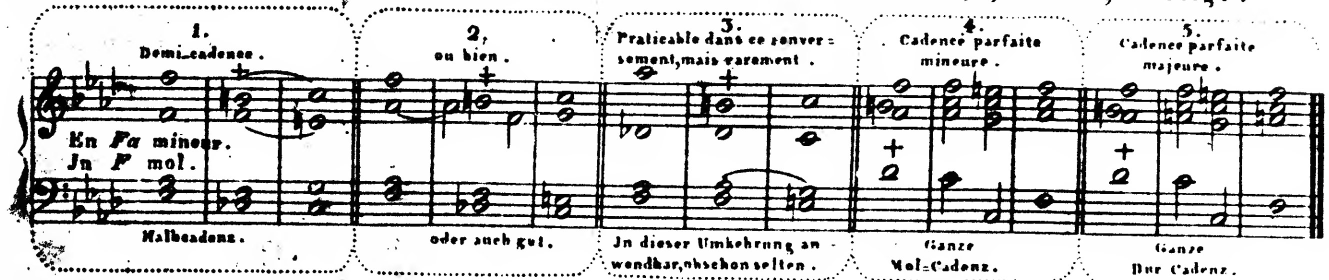
(*) 9.) Anmerkung des Übersetzers. Diess geschieht besonders, weñ er sich in den vollkomenen Dreiklang auflöst, weil sonst zwei offenbare Quinten Statt fänden:



Wenn er sich in die dritte Umkehrung des Dreiklanges (also in den Quart-Sext-Accord.) auflöst, so ist die Quinte nothwendig:

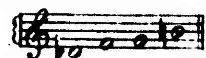


4º Sa résolution se fait de la manière suivante : | 4tens Seine Auflösung geschieht, wie folgt :



12ième ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou quatrième accord altéré.

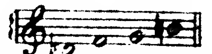
Accord de Quarte et Sixte augmentées:



Cet Accord est toujours d'un effet dur, si l'on n'a pas la précaution d'en préparer la quarte. On s'en sert pour faire une demi-cadence. Voici la manière de l'employer :
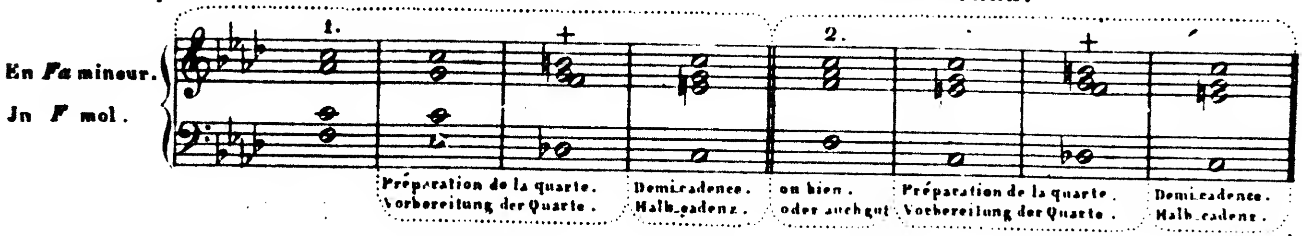
12ter ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder vierter durch Versetzungszeichen veränderter Accord.

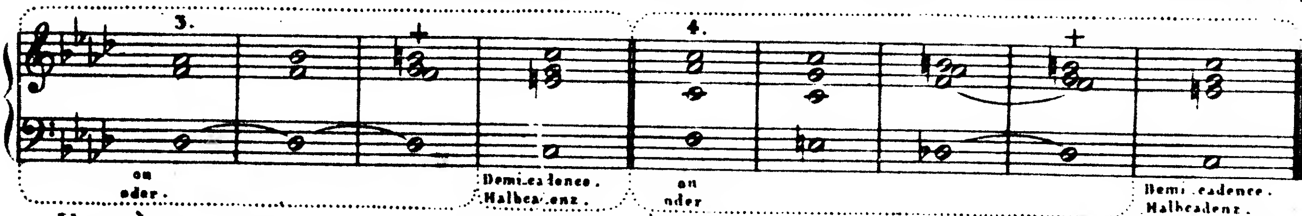
Übermässiger Quart-Sext-Accord:



Dieser Accord ist im̃er von herber Wirkung, wen̄ man nicht die Vorsicht braucht, seine Quart vorzubereiten. Man bedienet sich seiner, um Halb-Cadenzen zu machen. Und zwar auf folgende Art :

EXEMPLES. | BEISPIELE.





Jl est à remarquer que de tous les accords de la classification, il n'y a que les septièmes de seconde, troisième et quatrième espèces qui aient rigoureusement besoin de préparation.

Es ist zu bemerken, dass unter allen Klassen-Accorden nur die Septimen von der zweiten, dritten und vierten Gattung eine Vorbereitung durchaus nöthig haben.

OBSERVATIONS.

Sur les Notes que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords.

Jl est indifférent de doubler une Note quelconque dans les accords parfaits : 1º au commencement d'un morceau ; 2º dans le dernier accord d'une cadence parfaite et quelquefois aussi d'une demi-cadence ; 3º au commencement d'une nouvelle période.

Dans le courant des phrases, la tierce de l'accord parfait majeur ne peut souvent se doubler ; c'est dans le cas où cette tierce, devenant *Note sensible de l'accord suivant*, exige une

BEMERKUNGEN.

Über die Noten, welche man in Accorden verdoppeln, oder weglassen kann.

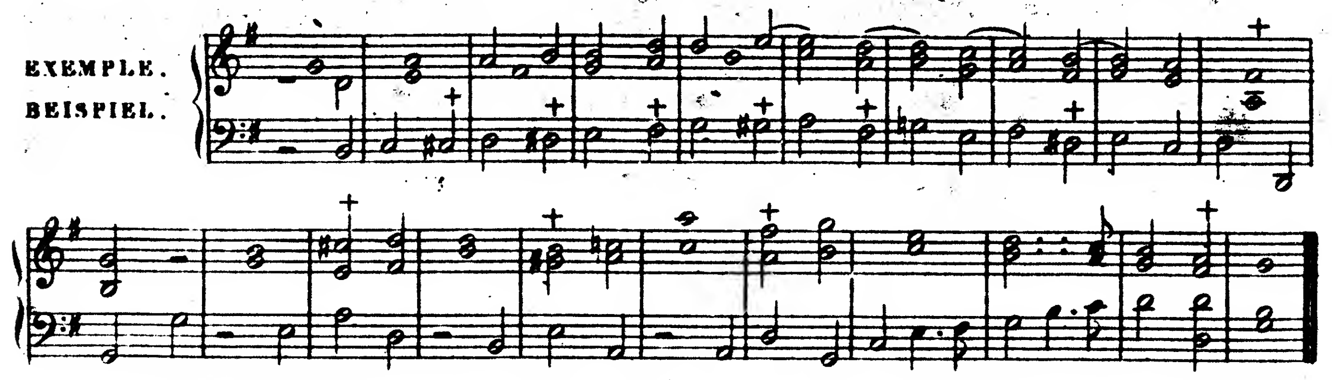
Die Verdopplung irgend einer beliebigen Note im vollkom̃enen Dreiklange ist zulässig: 1tens Zu Anfang eines Stückes. 2tens Jm letzten Accorde einer ganzen, und bisweilen auch einer Halb-Cadenz. 3tens Beim Anfange einer neuen Periode.

Jm Laufe der Phrasen kan̄ die Terz des Dur-Dreiklanges nicht im̃er verdoppelt werden, und zwar in dem Falle, wen̄ diese Terz zur *empfindsamen Note (zum Leitton) des nächsten Accords* wird, und eine

résolution fixe : l'accord au quel elle appartient peut être regardé comme septième dominante, et le devenir si on le voulait.

bestimte Auflösung fordert : der Accord, zu dem sie gehört, kañ in dem Falle als ein Septimen-Accord auf der Dominante betrachtet, und, wenn man will, auch wirklich dazu gemacht werden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les tièrces de tous les accords parfaits, marquées par une (+) dans cet exemple, ne peuvent pas être doublées, parcqu'elles sont autant de Notes sensibles qui doivent monter d'un demi-Ton pour se résoudre. En n'ayant point égard à cette remarque on ferait une double résolution et par conséquent deux octaves défendues; ou pour éviter ces deux octaves on serait forcé de donner une mauvaise résolution aux parties, ce qu'il faut également éviter.

On peut supprimer la quinte dans les accords parfaits, mais rarement la Note principale ou la tièrce. On observe les mêmes principes pour l'accord diminué : on peut en doubler la quinte (quoique dissonante) ou bien la supprimer. Quant aux autres accord dissonans (depuis le quatrième jusqu'au treizième de la classification) il y a une règle générale qui défend de doubler les Notes dissonantes ainsi que toutes celles qui n'ont qu'une manière de se résoudre, par la raison ci-dessus indiquée.*

Ainsi dans l'accord de septième dominante on ne double ni la tièrce ni la septième, parceque ces deux Notes n'ont qu'une manière de se résoudre; mais on peut doubler la quinte, parcequ'elle peut se résoudre tout à la fois en montant et en descendant; on peut aussi doubler, tripler et même quadrupler la Note principale parcequ'elle peut, en se résolvant, rester à sa place comme Note commune aux deux accords.

Exemple.

Die in diesem Beispiele mit + bezeichneten Terzen aller dieser Dreiklänge, dürfen nicht verdoppelt werden, da sie eben so viele Leittöne (*notes sensibles*) sind, die einen halben Ton aufwärts steigen müssen, um sich aufzulösen. Weñ man diese Regel unbeachtet liesse, so würde man eine Doppel-Auflösung, und folglich zwei verbothene Octaven machen; oder um diese Octaven zu vermeiden, würde man genöthigt seyn, eine falsche Auflösung zu machen, vor der nicht minder sich zu hüthen ist.

Man kañ in den vollkomenen Accorden die Quinte weglassen, doch selten die Grundnote oder die Terz. Dasselbe gilt auch beim verminderten Accorde : man kañ die (obgleich dissonierende) Quinte verdoppeln oder auch auslassen. Was die übrigen dissonierenden Accorde (vom 4ten bis zum 13ten unserer Klassen-Eintheilung) betrifft, so giebt es eine allgemeine Regel, welche die Verdopplung aller dissonierenden, so wie aller derjenigen Noten verbiethet, welche nur auf eine Art aufgelöst werden können; und zwar aus den oben angeführten Gründen.*

Also wird im Dominanten-Septimen-Accorde weder die Terz, noch die Septime verdoppelt, weil diese Noten nur eine Auflösungsart haben; doch kañ man die Quinte verdoppeln, weil sie sich eben sowohl auf- wie abwärts auflösen kañ; die Grundnote kañ man ebenfalls verdoppeln, ja, verdrei- und vervierfachen, weil sie bei der Auflösung, als eine beiden Accorden gemeinschaftliche Note, an ihrem Platze bleiben kann.

Beispiel.



* L'on verra plus tard les exceptions que le travail de l'orchestre permet.

* Die Ausnahmen, welche der Satz für das Orchester erlaubt, wird man später sehen. (Anm. des Verf.)

Dans l'accord de septième diminuée: en plaçant comme ici le *Si* bémol dans la partie supérieure, on ne peut doubler aucune Note, parceque les quatre Notes dont il se compose n'ont qu'une seule manière de se résoudre; mais en mettant le *Si* bémol dans une partie intermédiaire et au-dessous du *Mi*, on pourrait doubler le *Mi* parceque cette Note est, dans ce cas, susceptible d'une double résolution.

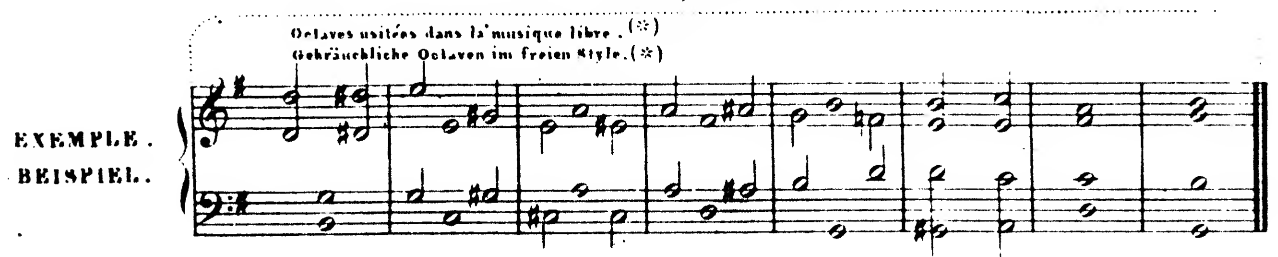
p: E: L'harmonie est ici à cinq parties réelles. D'aprés ces remarques il est aisé de comprendre et de trouver de soi-même quelles sont les Notes susceptibles d'être doublées dans un accord quelconque.

Jl est quelquefois permis de faire marcher deux parties par octaves; cette espèce de licence est tolérée, parceque l'expérience à démontré qu'elle peut produire de l'effet.

Jm verminderten Septimen-Accorde: wenn, wie es hier gesetzt ist, das *B* sich in der Oberstimme befindet, kann man keine Note verdoppeln, weil alle vier Noten, aus denen er besteht, nur eine Art, sich aufzulösen, haben; aber, wenn das *B* in eine Mittelstimme, und unterhalb dem *E* gesetzt wird, so könnte man das *E* verdoppeln, weil diese letztere Note dann einer zweifachen Auflösung fähig ist.

z: B: Die Harmonie ist hier von 5 wirklichen Stimmen. Nach diesen Bemerkungen ist es leicht, von selber zu verstehen und zu finden, welche Noten in jedem Accorde einer Verdopplung fähig sind.

Es ist manchmal erlaubt, zwei Stimmen in Octaven fortschreiten zu lassen; diese Freiheit wird geduldet, weil die Erfahrung bewies, dass sie Wirkung machen kann.



On n'envisage pas cela comme des octaves défendues, mais comme une intention du compositeur; cependant elles ne peuvent avoir lieu qu'entre deux parties hautes et jamais entre une partie haute et la Basse.

Quand on retranche une Note d'un accord, il faut avoir soin que ce ne soit pas celle qui sert à le faire reconnaitre et dont l'absence pourrait faire confondre cet accord avec un autre.

Si par exemple on retranchait le *Sol* de l'accord suivant on ne pourrait pas le distinguer d'avec l'accord parfait de *Si* bémol. Si l'on en retranchait le *Fa*, on le confondrait avec l'accord parfait de *Sol mineur*. Ainsi c'est le *Ré* (la quinte de l'accord) qu'il faudrait retrancher. Exemple: cette règle est applicable à-peu-près à tous les accords. Dans les accords de neuvième on peut supprimer deux Notes, la fondamentale et la quinte.

Man sieht dieses nicht als verbothene Octaven, sondern als eine Absicht des Tonsetzers an; indessen können diese Octaven nur zwischen zwei Oberstimmen, aber nie zwischen dem Basse und einer Oberstimme statt finden.

Wenn man aus einem Accorde eine Note weglässt, muss man Sorge tragen, dass es nicht diejenige sey, die ihn erkennbar macht, und deren Abwesenheit ihn für einen andern halten liesse.

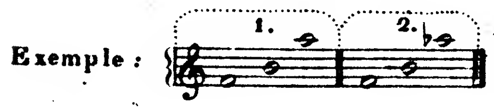
Wenn man zum Beispiel aus folgendem Accorde das *G* wegliesse, so könnte man ihn vom vollkommenen *B dur* Dreiklange nicht unterscheiden. Liesse man das *F* weg, so würde man ihn mit dem *G-mol* Dreiklange verwechseln. Also ist's nur das *D* (die Quinte des Accords) was ausbleiben könnte. Beispiel: Diese Regel ist so ziemlich auf alle Accorde anwendbar. Jn den Nonen Accorden kann man zwei Noten, (die Grundnote, und die Quinte) weglassen.

(*) Nous donnerons plus loin une explication de la différence entre la musique libre et la musique sévère.

(*) Wir werden später eine Erklärung des Unterschiedes zwischen freyem und strengem Style geben. (Anm. d. Verf.)



Ainsi de 1. et de 2. on pourra supprimer le *Sol* et le *Ré* :

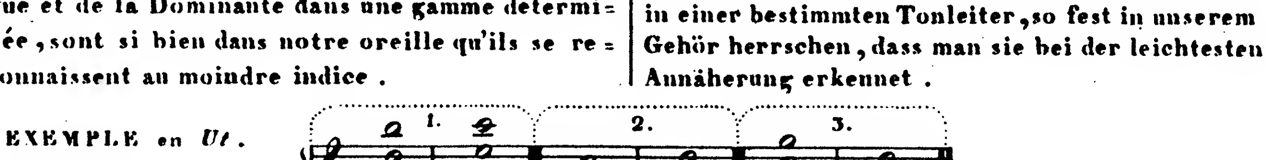


De l'accord de sixte augmentée on supprime la quinte, comme nous l'avons déjà observé. Ces remarques sont particulièrement applicables aux accords dissonans. Quand aux accords parfaits la règle est moins sévère, 1º Parceque l'accord dissonant qui précède un accord parfait en détermine la nature ; 2º Parceque les accords de la Tonique et de la Dominante dans une gamme déterminée, sont si bien dans notre oreille qu'ils se reconnaissent au moindre indice.

Also kañ man von 1. u. von 2. das *G* und *D* unterdrücken ;

Beispiel : 1. 2.

Vom übermässigen Sext-Accorde lässt man, wie wir schon gesagt haben, die Quinte weg. Diese Bemerkungen sind vorzüglich bei den dissonierenden Accorden anwendbar. In Rücksicht der vollkomenen Accorde ist die Regel weniger streng. 1tens Weil der dissonierende Accord, der einem vollkomenen vorangeht, dessen Natur entscheidet ; 2tens weil die Accorde der Tonica und Dominante in einer bestimmten Tonleiter, so fest in unserem Gehör herrschen, dass man sie bei der leichtesten Annäherung erkennet.



La septième dominante du Nº 1 indique indubitablement que *Ut-Mi* de l'accord suivant appartiennent à l'accord parfait *Ut-Mi-Sol*. Les deux autres exemples font sentir la Tonique et la Dominante de l'accord d'*Ut* dans le quel on est. En modulant on fera bien, autant que possible, de compléter les accords.

Die Dominanten-Septime von Nº 1 bestimt auf unzweifelhafte Art, dass das *C*, *E*, des nächstfolgenden Accordes dem vollkomenen Dreiklange *C*, *E*, *G*, angehöre. Die 2 andern Beispiele machen die Tonica und Dominante des Tones *C*, in welchem man ist, deutlich fühlbar. Beim Modulieren wird man wohl thun, die Accorde möglichst vollständig anzuwenden.

DES MODULATIONS.

Nous avons dit comment les accords s'enchaînent pour produire l'harmonie ; il importe maintenant de connaître le moyen principal de lier les gammes ou de moduler, car moduler ne veut dire autre chose que lier, unir, ou marier successivement différentes gammes ou différens Tons.
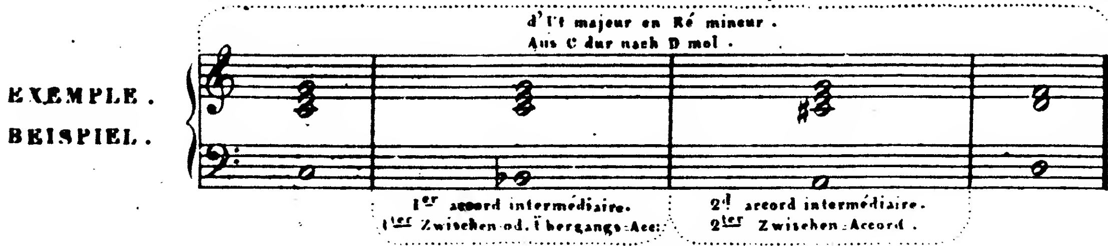
Ce moyen est bien simple et consiste dans le choix d'un ou de plusieurs accords qui se placent entre les gammes, et que nous appellerons, par cette raison, *accords intermédiaires*.

VON DEN MODULATIONEN.

(oder Übergängen von einer Tonart zur andern).

Wir haben gezeigt, wie die Accorde sich an einander ketten, um die Harmonie hervorzubringen; nun ist es wichtig, das Hauptmittel zu keñen, wie man die Tonarten an einander binden, oder wie man modulieren kañ. Deñ, modulieren bedeutet nichts anderes, als : verschiedene Tonarten oder Tonleitern, nach einander folgend, zusamen zu binden oder zu vermählen.

Das Mittel ist sehr einfach, und besteht in der Wahl eines oder mehrerer Accorde, die zwischen die Tonarten gestellt werden, und die wir also *Übergangs-Accorde*, oder *Zwischen-Accorde* nennen wollen.



Il y a des Tons qui ont entr'eux un rapport si intime qu'ils se lient sans accords intermédiaires : par exemple on peut aller immédiatement

1º D'*Ut* majeur en *La* mineur, (à la tierce inférieure.)
2º D'*Ut* majeur en *Sol* majeur, (à la quarte inférieure.)
3º D'*Ut* majeur en *Fa* majeur, (à la quinte inférieure.)

En allant ainsi d'un Ton à l'autre sans accords intermédiaire on ne module pas précisément, on ne fait que changer de Ton; mais dans les trois cas ci-dessus on peut prendre un accord intermédiaire qui est toujours la septième dominante du Ton où l'on veut aller; et dans ce cas on module réelement.

Voyez l'exemple suivant où l'accord intermédiaire est marqué d'une (+).

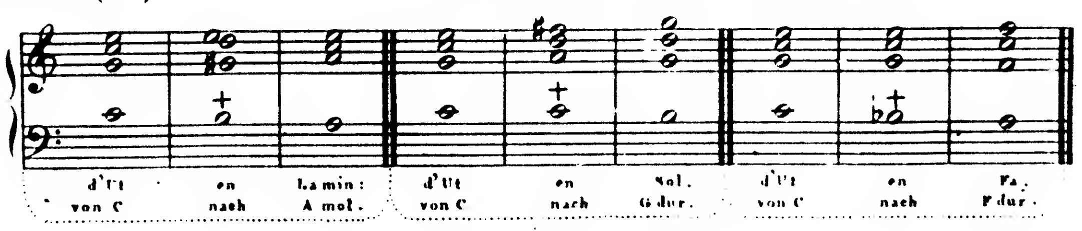
Es giebt Tonarten, welche unter sich eine so innige Verwandschaft haben, dass sie sich ohne Zwischen-accorde verbinden. So kann man z.B. unmittelbar übergehen:

1^tens Aus *C* dur nach *A* mol, (Die Unter-Terze.)
2^tens Aus *C* dur nach *G* dur, (Die Unter-Quarte.)
3^tens Aus *C* dur nach *F* dur, (Die Unter-Quinte.)
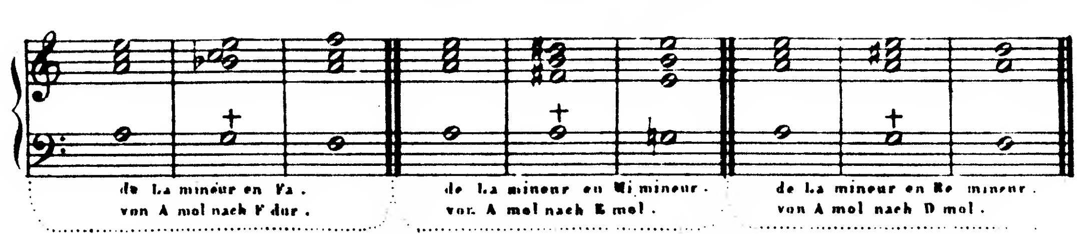
Wenn man auf diese Art aus einem Töne in den andern geht, so moduliert man eben nicht; man wechselt nur die Tonart. Aber in den angeführten drei Fällen kann man sich eines Zwischen-Accordes bedienen, der immer die Septime auf der Dominante desjenigen Tones ist, in den man gehen will; und in diesem Falle moduliert man wirklich.

Siehe folgendes Beispiel, wo der Übergangs-Accord durch ein (+) bezeichnet ist.

En partant d'un Ton majeur.
Jndem man von einer Dur-Tonart ausgeht.



En partant d'un Ton mineur.
Jndem man von einer Mol-Tonart ausgeht.



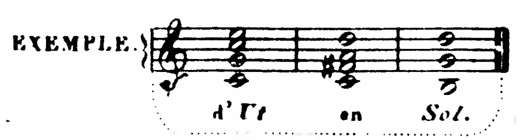
Deux Tons sont relatifs quand ils ne diffèrent que d'un seul accident à la clef en plus ou en moins, comme par exemple *Ut* majeur et *Sol* majeur; ou *Ut* majeur et *Fa* majeur: ils ont par conséquent six Notes communes.

Deux Tons sont encore relatifs quand le nombre d'accidens qu'ils ont à la clef est le même, comme par exemple: *Ut majeur* et *La mineur*, ou *Ré majeur* et *Si mineur:* et les deux Tons ont toutes les Notes communes, sauf les altérations accidentelles dans le mineur où l'on hausse souvent la sixième et la septième Note de la gamme.

REGLE.

On peut moduler dans un Ton relatif avec un seul accord intermédiare.

EXEMPLE.
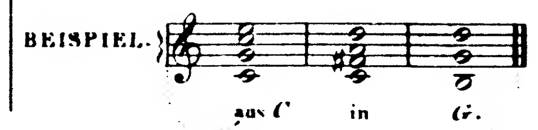


Zwei Töne sind sich verwandt, wenn sie in ihrer Vorzeichnung nur um ein ♯ oder ♭ (mehr oder weniger) von einander unterschieden sind; wie z.B. *C dur* und *G dur*, *C dur* und *F dur*: sie haben in der Tonleiter folglich sechs Töne gemeinschaftlich.

Zwei Töne sind sich ferner auch verwandt, wenn sie eine ganz gleiche Vorzeichnung haben, wie z.B. *C dur-A mol*, *D dur-H mol*; und beide Töne haben dieselben gemeinschaftlichen Noten, mit Ausnahme der zufälligen Veränderungen im *Mol*, wo man bisweilen die sechste und siebente Stufe der Tonleiter erhöhet.

REGEL.

Man kann in eine verwandte Tonart durch einen einzigen Accord modulieren.

BEISPIEL.



Cette modulation peut être fixe ou seulement passagère. Elle est fixe ou déterminée si on reste dans le nouveau Ton pendant un certain temps; elle n'est que passagère si on le quitte aussitôt pour moduler dans un troisième *etc:...* Dans les deux cas on peut procéder de la même manière c'est-à-dire avec les mêmes accords intermédiaires.

Voici un exemple de modulations passagères où chaque Ton est relatif avec son antécédent:

Diese Modulation kañ bleibend oder vorübergehend seyn. Sie ist bleibend oder bestimt, wenn man eine gewisse Zeit in der neuen Tonart verbleibt; sie ist nur vorübergehend, weñ man die neue Tonart sogleich wieder verlässt, und entweder zurück oder in eine dritte übergeht, *etc:*—Jn beiden Fällen kañ man auf selbe Art, das heisst mit denselben Zwischen-Accorden, verfahren.

Hier ein Beispiel von vorübergehenden Modulationen, wo jede Tonart mit ihrer Vorgängerin verwandt ist:

d'Ut von C – en nach – La min: A mol – de La von A – en nach – Fa F – de Fa von F – en nach – Ré min: D mol – de Ré von D – en nach – La min: A mol – de La von A – en nach – Mi min: E mol – de Mi von E – en nach

Ut C – d'Ut von C – en nach – Fa F – de Fa von F – en nach – Si♭ B – de Si von B – en nach – Mi♭ Es – de Mi♭ von Es – en nach – Ut min: C mol – d'Ut von C – en nach – La♭ As – de La♭ von As – en nach

Mi♭ Es – de Mi♭ von Es – en nach – Si♭ B – de Si♭ von B – en nach – Fa F – de Fa von F – en nach – Ré min: D mol – de Ré von D – en nach – Ut C

Toutes ces modulations se font avec un seul accord intermédiaire qui est la septième dominante, employée le plus souvent dans un de ses renversemens. Voici encore un exemple sur le même objet où les accords intermédiaires sont des accords parfaits majeurs au lieu d'être des septièmes dominantes comme dans l'exemple précédent.

Alle diese Modulationen werden durch einen einzigen Accord, und zwar durch die Dominanten-Septime hervorgebracht, welche meistens in einer ihrer Umkehrungen angewendet wird. Hier noch ein Beispiel über denselben Gegenstand, wo die Zwischenaccorde, anstatt den Dominanten-Septimen, wie im vorigen Beispiele der Fall war, auch vollkomene Dur-Dreiklänge sind.

de Mi mineur von E mol – en nach – Sol G – de Sol von G – en nach – Si min: H mol – de Si von H – en nach – Ré D – de Ré von D – en nach

Mi mineur E mol – de Mi von E – en nach – Ré D – de Ré von D – en nach – Mi mineur E mol.

Nous avons dit plus haut qu'on pouvait changer de Ton à la tierce, à la quarte et à la quinte inférieure, sans accords intermédiaires. Voici toutes les chances que ces trois cas présentent : 1º A la tierce inférieure. Si le premier Ton est majeur le second doit être mineur *(d'Ut majeur en La mineur)*, le changement de Ton se fait par conséquent à la tierce inférieure mineure. Si au contraire le premier Ton est mineur le second doit être majeur, par exemple *(d'Ut mineur en La bémol majeur)*, le changement de Ton se ferait alors à la tierce inférieure majeure.

Wir haben früher gesagt, dass man die Tonarten nach der Unterterze, Unterquarte und Unterquinte, ohne alle Zwischen-Accorde wechseln kaū. Hier sind alle die Wechselfälle, welche diese drei Arten darbiethen. 1tens Nach der Unterterze. Weñ der erste Accord *dur* ist, so muss der zweite *mol* seyn *(von C dur nach A mol)*, der Tonartswechsel macht sich also nach der kleinen Unterterze. Weñ im Gegentheil der erste Ton *mol* ist, so muss der zweite *dur* seyn *(aus C mol nach As dur)*, und der Tonwechsel geht also nach der grossen Unterterze. (10.)

10.) Anmerkung des Übersetzers. Man kann zufolge dieser Verwandtschaft, mittelst der nicht umgekehrten Dreiklänge, eine *Accorden-Reihe* durch alle 24 Tonleitern bilden, wie folgt :

C dur, A mol, F dur, D mol, B dur, G mol, Es dur, C mol, As dur, F mol, Des dur, B mol, Ges dur, Es mol, H dur, Gis mol, E dur, Cis mol, A dur, Fis mol, D dur, H mol, G dur, E mol, C dur

Manche Modulationen können zur ferneren Übung durch alle Tonarten in selber, oder auch in umgekehrter Ordnung *(von C dur nach E mol, G dur, H mol, etc: ..)* fortgeführt werden.

2º A la quarte inférieure. Les deux Tons doivent être mineurs ou majeurs sans quoi ils ne seraient pas relatifs. 3º A la quinte inférieure. Les deux Tons doivent également être ou majeurs ou mineurs par la même raison.

Pour changer de Ton de cette manière, il faut rester dans le nouveau Ton quelque temps, sans cela on ne ferait que changer d'accord et non de gamme. Il est bien clair que, dans l'exemple suivant, on reste dans le même Ton, parceque tous les accords appartiennent à la même gamme et qu'on n'y va point d'*Ut* en *La*, en *Fa*, en *Ré*, en *Sol etc:* ...

2tens Nach der Unterquarte. Beide Tonarten müssen entweder *dur* oder *mol* seyn, weil ohne dem keine Verwandtschaft zwischen ihnen Statt fände. 3tens Nach der Unterquinte. Auch da müssen, aus derselben Ursache, beide Töne *dur*, oder beide *mol* seyn.

Um auf diese Art die Tonart zu wechseln, muss man in der neuen Tonart einige Zeit verweilen, weil es sonst nur ein Accordwechsel, und kein Tonwechsel wäre. Es ist klar, dass in dem nachfolgenden Beispiele stets in *C* geblieben wird, da alle Accorde derselben Tonleiter angehören, u. dass man da also nicht aus *C* nach *A, F, D, G, etc:* wirklich übergeht.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Pour changer réellement de Tons sans accords intermédiaires, il faut faire une phrase ou une période (*) toute entière dans le nouveau Ton. Ainsi, par exemple, après un motif en *Ut* majeur, on pourrait faire une période en *Sol* majeur, en *Fa* majeur, ou en *La* mineur et revenir ensuite au Ton du motif.
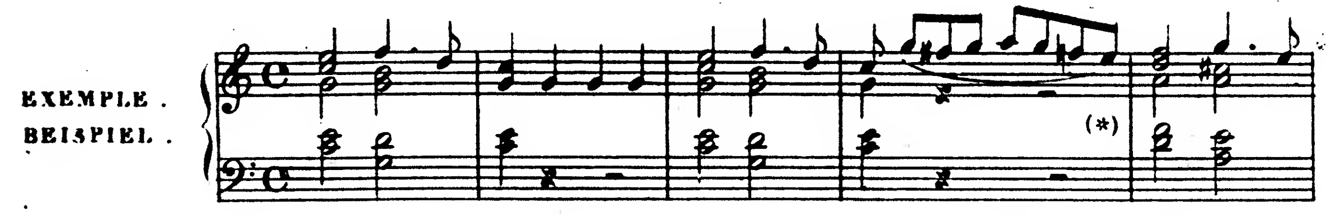
Um wirklich ohne Zwischenaccorde die Tonart zu wechseln, muss man in dem neuen Tone eine vollständige Phrase oder Periode machen. (*) So z.B., köñte man, nach einem Thema in *C dur*, eine Periode in *G dur*, *F dur*, oder *A mol* machen, und sodann wieder zur Tonart des Thema zurückkehren.

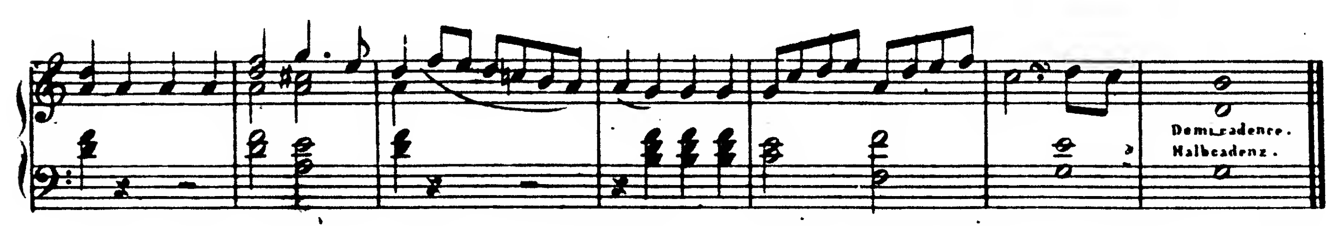
(*) Nous appellons une période la phrase musicale qui finit par une cadence parfaite, ce qui suppose une certaine durée. Toutes les autres phrases qui ne finissent point par une cadence parfaite, ne sont que des membres d'une période.

(*) Wir neñen *Periode*, den musikalischen Abschnitt, der durch eine ganze Cadenz endigt, was dañ eine gewisse Dauer voraus setzt. Alle andern *Phrasen*, die nicht mit einer vollkoṁenen Cadenz schliessen, sind nur Unterabtheilungen oder Glieder einer *Periode*.

On change aussi de Ton, mais beaucoup plus rarement, à la seconde majeure supérieure et à la tierce mineure supérieure sans accords intermédiaires:
1° A la seconde supérieure majeure, le premier Ton doit être majeur et le second mineur.

Man wechselt auch, aber viel seltener, die Tonart nach der grossen Obersekunde, oder nach der kleinen Oberterze ohne Zwischen-Accorde:
1tens Nach der grossen Obersekunde muss der erste Ton stets *dur*, der zweite *mol* seyn.





Dans ce cas on ne pourrait pas rester longtems dans le second Ton; il faut revenir en *Ut* ou moduler dans un autre Ton relatif.

In diesem Falle köñte man nicht lange in der 2ten Tonart *D mol* verweilen; man muss wieder nach *C* zurück, oder nach einer anderen verwandten Tonart modulieren.

2° A la tierce mineure supérieure, le premier Ton ne peut être que mineur et le second toujours majeur.

Ce dernier changement de Ton ne se pratique que lors-qu'une première période finit en mineur (comme *La* mineur); alors la seconde commence en majeur, son Ton relatif (*Ut* majeur) ce qui se fait principalement dans le Rondeau.

Une troisième liaison de cette espèce se fait encore en changeant de mode sans changer de Ton: par exemple d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, ou bien d'*Ut* mineur en *Ut* majeur.

On pourrait aussi aller immédiatement d'*Ut* majeur en *Fa* mineur, quoique ces deux Tons ne soient pas relatifs, parceque l'accord d'*Ut* majeur peut être consideré comme dominante de *Fa*. De même on peut prendre, immédiatement après un accord parfait majeur (par exemple *Sol*), le Ton de sa seconde mineure supérieure (*La* bémol;) mais il faut que l'accord majeur de *Sol* soit la dominante d'*Ut mineur*; dans ce cas on module d'*Ut mineur* en *La bémol majeur*, Ton relatifs, et non pas de *Sol majeur* en *La bémol majeur*, Tons qui n'ont pas de relation. Ainsi on peut faire:

2tens Nach der kleinen Oberterze, muss der erste Ton stets *mol*, der zweite *dur* seyn.
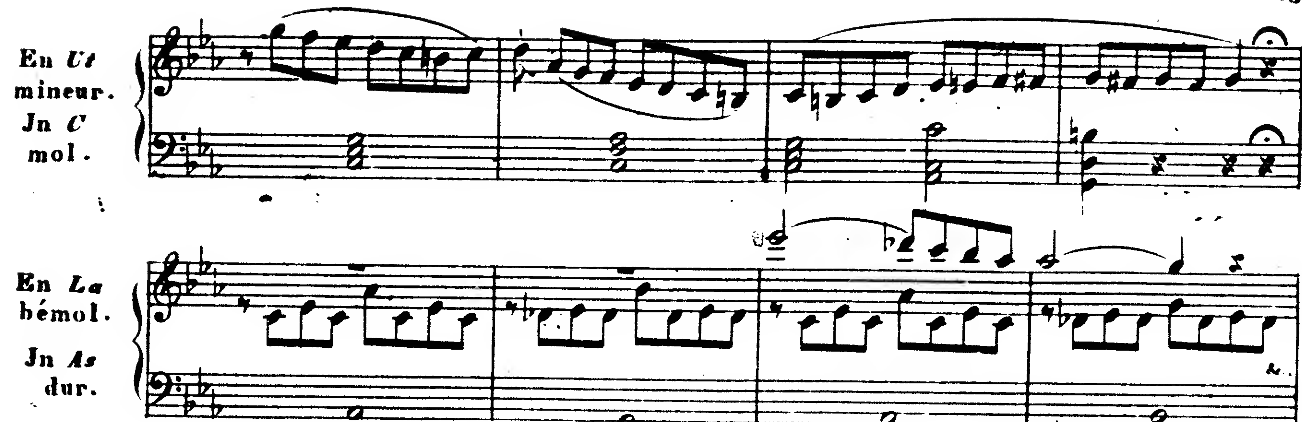
Dieser letztere Tonartswechsel kañ nur Statt finden, weñ die erste Periode in *mol* endiget; (wie *A mol*) dann fangt die zweite Periode in ihrer verwandten *Dur*-Tonart (*C dur*) an, was man vorzüglich im Rondo anwendet.

Eine dritte Verbindung dieser Art macht man auch, indem man dieselbe Tonart nur in sich verändert, zum Beispiele aus *C dur* nach *C mol*, oder aus *C mol* nach *C dur*.

Man köñte auch unmittelbar aus *C dur* nach *F mol* gehn, obwohl beide Töne nicht verwandt sind, weil der *C dur* Accord als Dominanten-Accord von *F* angesehen werden kañ. Eben so kañ man, unmittelbar nach einem vollkomenen *Dur*-Dreiklange (z.B. *G*) den Ton seiner kleinen Obersekunde (*As dur*) nachfolgen lassen, aber da muss der *G Dur*-Accord die Dominante von *C mol* seyn; in diesem Falle moduliert man eigentlich aus *C mol* nach *As dur*, (also nach der Verwandschaft) und nicht aus *G dur* nach *As dur*, zwei Töne, die gar keine Verbindung unter sich haben. Also kañ man machen:

(*) Les octaves et les quintes qui ont lieu dans la 4ième et 5ième mesure sont tolerées par les motifs indiqués dans la IIde Partie. (Voyez le Chapitre des octaves et des quintes defendues, Remarques particulieres, N° 3.)

(*) Die Octaven und Quinten, welche im 4ten und 5ten Takte vorkommen, sind hier aus Gründen geduldet, welche im 2ten Theile, in dem Abschnitte von den verbothenen Octaven und Quinten, (bei den besonderen Bemerkungen N° 3.) angezeigt sind. (Anm: des Verf:)



On change aussi quelquefois de Ton d'une manière extraordinaire pour produire un grand contraste, par exemple: 1°. De *Ré majeur* tonique, en *Mi bémol majeur*. 2°. De *Ré majeur* tonique en *Si bémol majeur*. Cela ne peut avoir lieu qu'une seule fois dans une composition d'une certaine longueur et lorsque cette forte transition peut produire un effet réel comme dans une Scène dramatique, une finale d'opéra, une Simphonie et dans une Ouverture.

Dans une finale qui est composée de différens morceaux, on pourrait en terminer un en *Ré* majeur et commencer le suivant en *Mi* bémol majeur. C'est surtout dans ce cas qu'un pareil contraste peut produire beaucoup d'effet parceque la situation théâtrale, non seulement le comporte, mais souvent l'exige.

La première partie d'un Allegro de simphonie peut quelquefois finir en *Ré* majeur et la seconde commencer en *Si* bémol majeur. Cette opposition inattendue est encore susceptible d'un heureux effet lorsque les deux parties ont un grand développement.

Ces cas exceptés, il faut toujours lier les gammes par des accords intermédiaires. L'art de bien moduler consiste dans le *choix de ces accords intermédiaires*.

1°. Jl est des cas où un seul accord intermédiaire (*la septième dominante*) suffit.
2°. D'autres où il en faut aumoins deux.
3°. D'autres où il en faut aumoins trois.
4°. D'autres où il en faut aumoins quatre.

Jl faut observer qu'il existe à peine une modulation qu'un harmoniste habile ne soit à même de réaliser avec quatre accords intermédiaires.

Manchmal wechselt man die Tonarten auf eine ausserordentliche Art, um irgend einen auffallenden Gegensatz hervorzubringen; z.B. 1tens Aus Tonica *D-dur* nach *Es-dur*. 2tens Aus Tonica *D-dur*, nach *B dur*. Dieses kañ in einer Composition von gewisser Länge nur einmal Statt haben, und weñ eine solche kühne Ausweichung eine wahrhafte Wirkung hervorbringen kann; wie z.B. in einer dramatischen Scene, dem Finale einer Oper, in einer Sinfonie oder Ouverture.
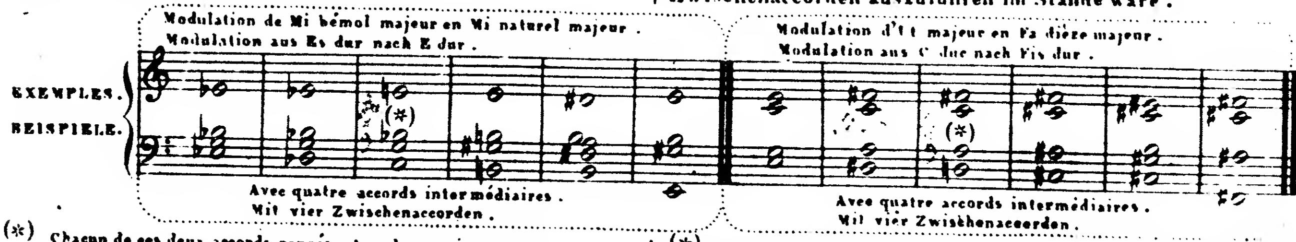
Jn einem Finale, das aus verschiedenen Stücken besteht, köñte man das eine in *D* dur endigen, und das nachfolgende in *Es* dur anfangen. Jn solchen Fällen kañ dieser Kontrast grosse Wirkung hervorbringen, besonders weñ die theatralische Situation es nicht nur erträgt, sondern häufig selbst fordert.

Der erste Theil des Allegro einer Sinfonie kann bisweilen in *D* dur enden, und der zweite Theil in *B* dur anfangen. Dieser überraschende Gegensatz kañ um so mehr Wirkung haben, als beide Theile eine grosse Durchführung haben.

Diese Fälle ausgenomen, muss man die Tonarten stets durch Zwischenaccorde an einander binden. Die Kunst, gut zu modulieren, besteht *in der Wahl dieser Verbindungs-Accorde*.

1tens Es giebt Fälle, wo ein einziger Zwischenaccord (*die Dominanten-Septime*) hinreicht.
2tens Wo man wenigstens *zwei*,
3tens Wo man wenigstens *drei*,
4tens Wo man wenigstens *vier* Zwischenaccorde nöthig hat.

Man muss bemerken, dass kaum irgend eine Modulation existiert, welche der geschickte Harmonist nicht mit vier Zwischenaccorden auszuführen im Stande wäre.



(*) Chacun de ces deux accords représente enharmoniquement une SIXTE AUGMENTÉE, comme on le verra plus loin.

(*) Jeder dieser zwei Accorde stellt enharmonisch eine ÜBERMÄSSIGE SEXT vor, wie man später sehen wird.

REMARQUE IMPORTANTE SUR LA DURÉE DES ACCORDS INTERMÉDIAIRES.

Comme les accords intermédiaires sont les seuls moyens d'union entre les différentes gammes, il est d'une grande importance de donner à l'oreille suffisament de temps pour les bien saisir. Une modulation bien faite, sous tous les autres rapports, pourrait néanmois paraître dure, bizarre, étranglée et même mauvaise, si les accords intermédiaires étaient de trop courte durée. Il faut surtout éviter cette défectuosité lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes: on ne risque jamais rien en prolongeant la durée des accords intermédiaires. C'est au moyen de cette prolongation des accords que HAYDN a fait les modulations les plus douces et en même temps les plus extraordinaires.
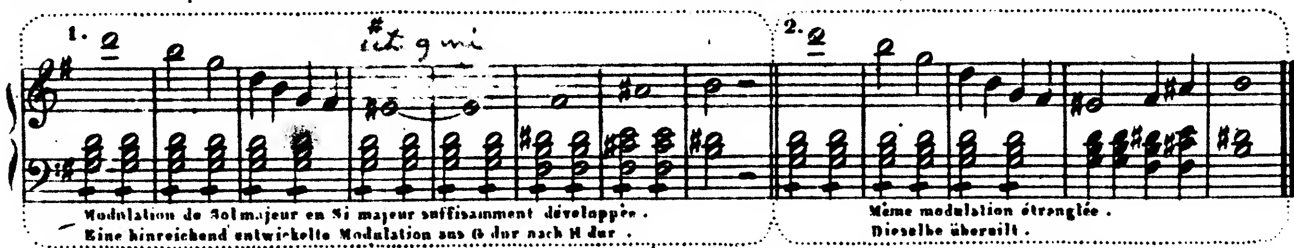
WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIE DAUER DER ZWISCHEN-ACCORDE.

Da die Zwischen-Accorde die einzigen Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Tonleitern sind, so ist es sehr wichtig, dem Ohr hinreichend Zeit zu geben, sie wohl aufzufassen. Eine, unter allen übrigen Rücksichten, gut gebildete Modulation könte demungeachtet hart, bizarr, übereilt, ja fehlerhaft erscheinen, weñ die Zwischen-Accorde von zu kurzer Dauer wären. Vorzüglich muss man diese Mangelhaftigkeit vermeiden, weñ es sich darum handelt, zwei ganz fremdartige Tonleitern zu verbinden: man wagt nie etwas dabei, weñ man die Dauer der Zwischen-Accorde verlängert. Vermittelst dieser Verlängerung der Accorde war es, dass HAYDN die lieblichsten und zugleich ausserordentlichsten Modulationen erschuf. (11)

11.) Anmerkung des Übersetzers. So bleibt unter andern, auch Beethoven's Septett ein unvergängliches Muster, wie ein ausgedehntes, stets interessantes Werk, voll lieblichen, nie veraltenden Gesanges, im Kreise der einfachsten Modulationen, mit der weisesten Sparsamkeit in Anwendung überraschender Effekte, hervorgebracht werden kann.

Voici deux exemples d'une modulation faite avec les mêmes accords intermédiaires; le premier est bon et le second est mauvais.

Hier zwei Beispiele einer Modulation, welche aus gleichen Zwischen-Accorden besteht; und wovon das erste gut, das zweite schlecht ist.



Modulation de Sol majeur en Si majeur suffisamment développée.
Eine hinreichend entwickelte Modulation aus G dur nach H dur.
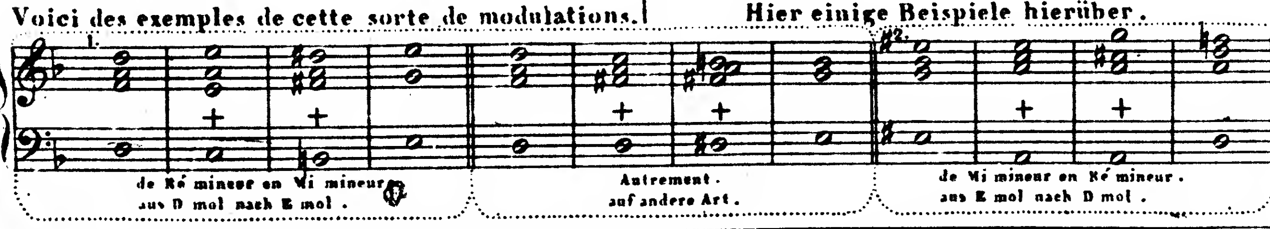
Même modulation étranglée.
Dieselbe übereilt.

Les modulations qui exigent au moins deux accords intermédiaires sont celles où l'on marie deux gammes qui diffèrent entr'elles de deux accidens à la clef comme *Ré mineur* et *Mi mineur*. (*)

Voici des exemples de cette sorte de modulations.

Die Modulationen, welche wenigstens zwei Zwischen-Accorde erfordern, sind diejenigen, welche zwei Tonarten verbinden, die durch zwei Versetzungszeichen von einander entfernt sind, (wie z.B. *D mol* und *E mol*. (*))

Hier einige Beispiele hierüber.



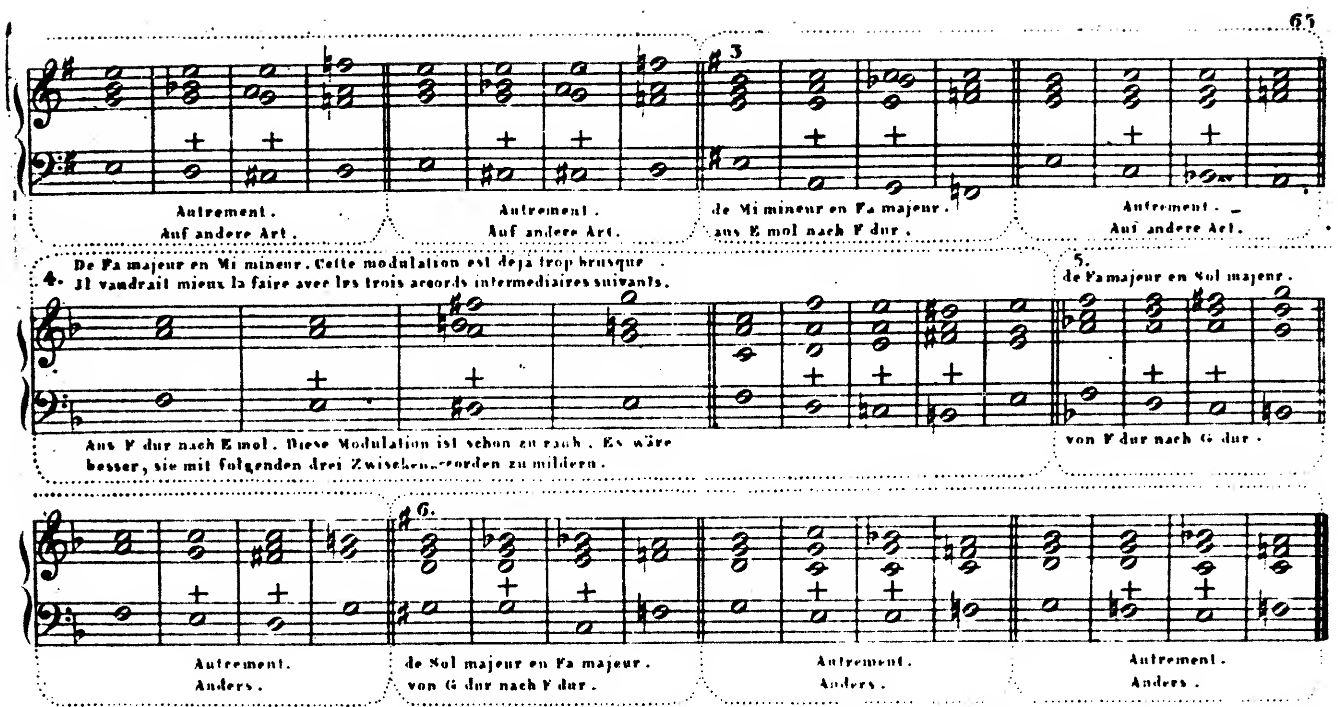
de Ré mineur en Mi mineur.
aus D mol nach E mol.

Autrement.
auf andere Art.

de Mi mineur en Ré mineur.
aus E mol nach D mol.

(*) Chacun de ces deux Tons n'a qu'un accident à la clef; mais le bémol étant opposé au dièze, il s'en suit que la différence entre ces deux gammes est réellement de deux accidens: pour s'en convaincre on n'a qu'à transposer la modulation de *Ré mineur* un Ton plus haut, et on aura celle de *Mi mineur* en *Fa* dièze mineur, ou bien un Ton plus bas, et on aura celle d'*Ut mineur* en *Ré mineur*.

(*) Jeder dieser zwei Töne hat nur ein Versetzungszeichen vorgezeichnet; aber, da das ♭ dem ♯ entgegengesetzt ist, so folgt daraus, dass der Unterschied zwischen beiden Tonarten wirklich eine Entfernung von zwei Versetzungszeichen bildet. Um sich davon zu überzeugen, braucht man die Modulation von *D mol* um einen ganzen Ton höher zu transponieren, und man komt aus *E mol* nach *Fis mol*; oder um einen Ton tiefer, und man komt aus *C mol* nach *D mol*. (Anm: des Verf:)



Pour employer ces six modulations, il faut observer certaines conditions, sans les quelles elles pourraient devenir dures et même mauvaises; c'est pourquoi il est important d'indiquer le système suivant que les plus célèbres compositeurs ont suivi depuis ***PALESTRINA*** jusqu'a ***SEBASTIEN BACH***, et dont malheureusement on fait à peine mention de nos jours.

Un morceau de musique régulier est toujours composé dans un Ton determiné et fixe; on l'expose et on le termine dans ce Ton, qu'il faut rappeler dans le courant du morceau. Nous l'appellerons par conséquent *Ton primitif* ou *Ton principal*. Chaque *Ton primitif* majeur ou mineur est, pour ainsi dire, entouré de cinq autres Tons qui ont un très grand rapport avec lui, et que nous nommerons Tons relatifs: par exemple

Ut majeur	— Ton primitif.	***La*** mineur	— Ton primitif.
Re mineur	1er Ton relatif.	***Ut*** majeur	1er Ton relatif.
Mi mineur	2^d^ Ton relatif.	***Re*** mineur	2^d^ Ton relatif.
Fa majeur	3e Ton relatif.	***Mi*** mineur	3e Ton relatif.
Sol majeur	4e Ton relatif.	***Fa*** majeur	4e Ton relatif.
La mineur	5e Ton relatif.	***Sol*** majeur	5e Ton relatif.

Ces six Tons offrent dans leur enchainement sept cent vingt chances.(*) On voit quelle grande variété de modulations on peut obtenir par eux sans s'écarter du Ton primitif. En modulant du Ton primitif dans chacun de ses relatifs, et de chaque Ton relatif dans son primitif on fait

Um diese sechs Modulationen anzuwenden, muss man gewisse Bedingungen beobachten, ohne welche sie hart und selbst schlecht werden könnten. Daher ist es wichtig, folgende Grundsätze anzuzeigen, welche die berühmtesten Tonsetzer, von ***PALESTRINA*** bis auf ***SEBASTIAN BACH*** beobachteten, und von denen man leider in unseren Tagen kaum mehr Notiz nimmt.

Ein regelmässiges Tonstück ist stets aus einer bestimmten und festgesetzten Tonart componirt. Man beginnt und endet in derselben, und muss im Laufe der Composition an dieselbe erinnern. Wir werden sie daher die *ursprüngliche* oder *Grund-Tonart* nennen. Jede solche *Grund-Tonart*, (*dur* oder *mol*) ist, so zu sagen, von fünf andern Tonarten umgeben, welche mit ihr grosse Gemeinschaft haben, und die wir daher *verwandte Tonarten* nenen wollen: z.B.

C dur	— Grund-Tonart.	***A*** mol	— Grund-Tonart.
D mol	1te verwandte Tonart.	***C*** dur	1te verwandte Tonart.
E mol	2te verwandte Tonart.	***D*** mol	2te verwandte Tonart.
F dur	3te verwandte Tonart.	***E*** mol	3te verwandte Tonart.
G dur	4te verwandte Tonart.	***F*** dur	4te verwandte Tonart.
A mol	5te verwandte Tonart.	***G*** dur	5te verwandte Tonart.

Diese sechs Tonarten biethen in ihrer Verkettung sieben hundert und zwanzig Verwechslungen dar.(*) Man sieht, welche Abwechslung man durch dieselben hervorbringen kan, ohne sich von der Grund-Tonart zu entfernen. Wen man von dieser in jede ihr verwandte Tonart, und wieder zurück moduliert,

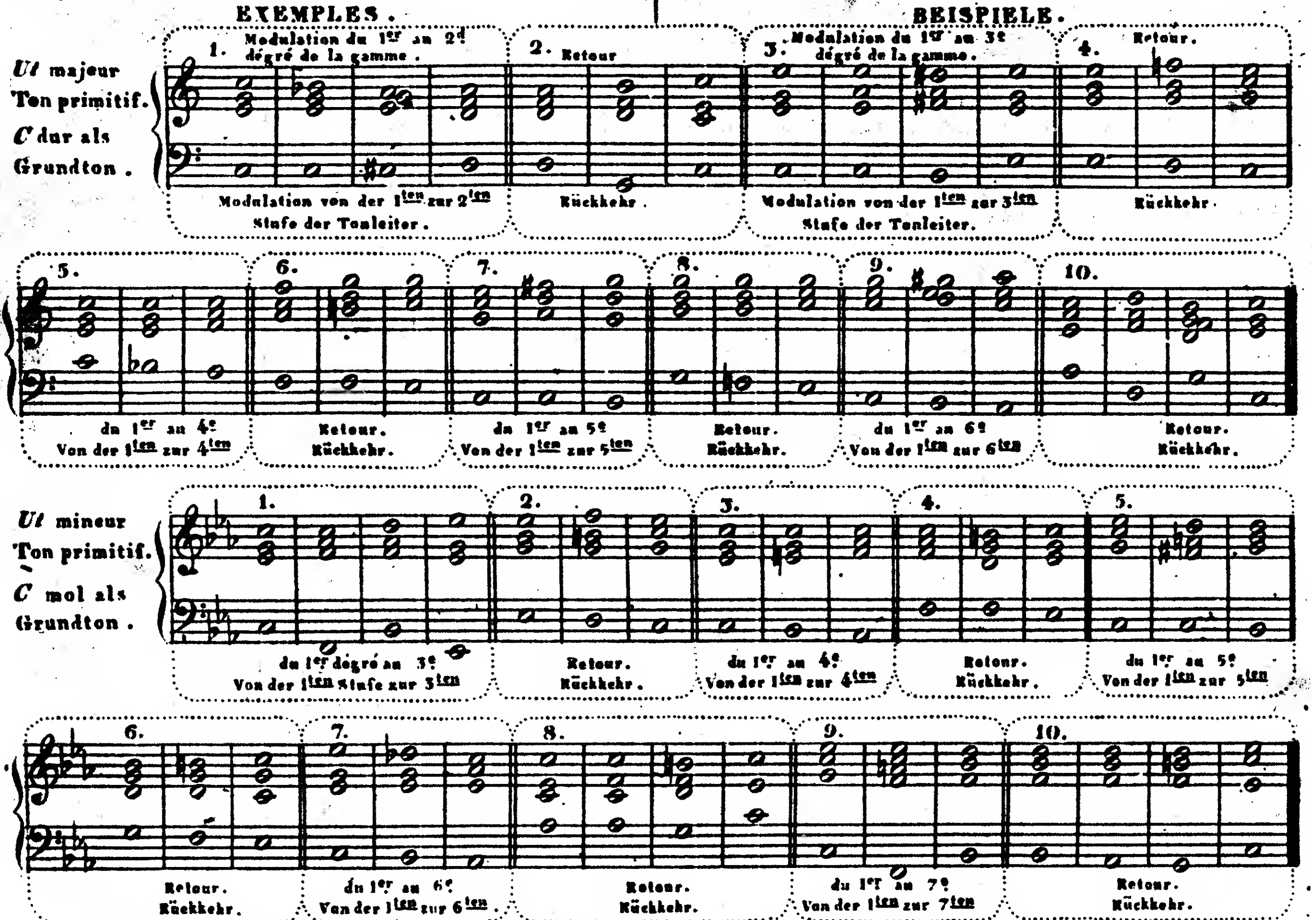
(*) Comme on peut s'en convaincre par la formule algébrique N.°N-1.N-2.N-3.N-4.N-5. dans la quelle N = 6.

(*) Wie man sich durch folgende algebraische Formel überzeugen kan: N.°N-1.N-2.N-3.N-4.N-5. in welcher N=6.
(*Anm: des Verf:*)

toujours des modulations avec deux Tons qui ne différent entr 'eux que d'un accident, ou qui ont un égal nombre d'accidens à la clef. Un seul accord intermediaire suffit presque toujours dans tous ces cas; rarement on en emploie deux.

so macht man immer Ausweichungen zwischen 2 Tonarten, welche von einander nur durch ein Versetzungszeichen, oder durch gar keines unterschieden sind. Ein einziger Zwischenaccord reicht für alle diese Fälle hin; selten braucht man deren zwei.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Voilà vingt modulations (dix pour chaque Ton primitif) dont quatorze avec un seul accord intermédiaire et six avec deux accords intermédiaires. Encore ces six dernières modulations peuvent-elles assez souvent se faire avec un seul accord.

Jl arrive fréquemment qu'on module dans un Ton qui n'est pas relatif avec son antécédent, quoique tous les deux le soient par rapport à leur Ton primitif; ainsi *Ré mineur* et *Mi mineur* ne sont pas relatifs entr'eux parcqu'ils different de deux accidens.

Ces modulations ont lieu:

1º Lorsque le Ton primitif est majeur.
Du 2d dégré au 3e.
Du 3e dégré au 4e.
Du 4e dégré au 5e.
Du 2d dégré au 5e.
et vice-versa.

2º Lorsque le Ton primitif est mineur.
Du 4e dégré au 5e.
Du 5e dégré au 6e.
Du 6e dégré au 7e.
Du 4e dégré au 7e.
et vice-versa.

Hier sind zwanzig Modulationen, (zehn auf jeden Grundton) worunter vierzehn nur mit einem Zwischenaccorde, und sechs mit zweien. Und auch diese Sechs können ziemlich oft nur durch einen Zwischenaccord hervorgebracht werden.

Es geschieht häufig, dass man in einen Ton moduliert, der mit seinem Vorgänger nicht verwandt ist, obgleich es beide in Bezug auf den Grundton sind; so sind *D mol* und *E mol* nicht mit einander verwandt, weil sie sich durch zwei Versetzungszeichen unterscheiden.

Diese Modulation findet Statt:

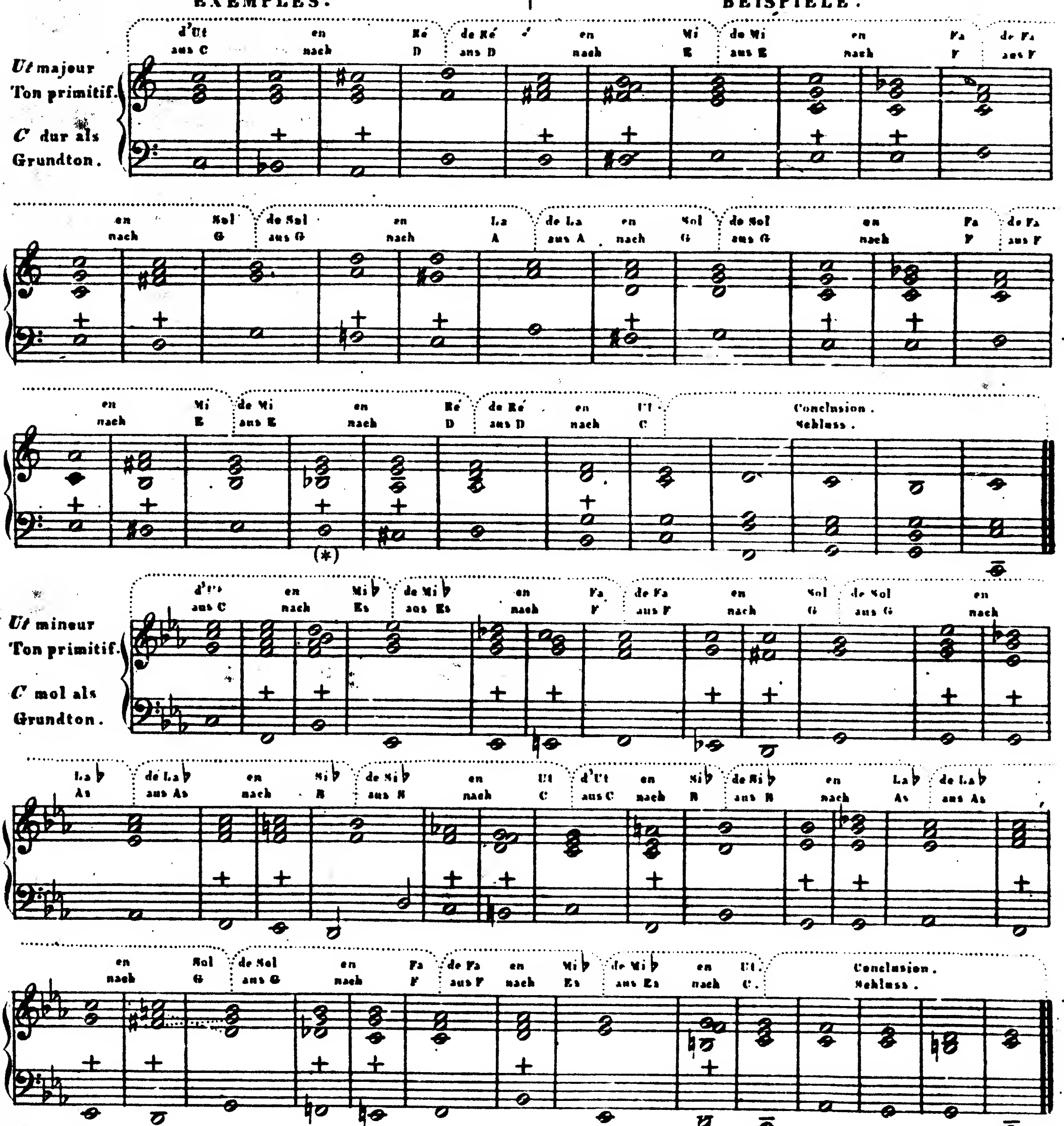
1tens Wenn der Grundton dur ist.
Von der 2ten zur 3ten Stufe.
Von der 3ten zur 4ten Stufe.
Von der 4ten zur 5ten Stufe.
Von der 2ten zur 5ten Stufe.
und umgekehrt.

2tens Wenn der Grundton mol ist.
Von der 4ten zur 5ten Stufe.
Von der 5ten zur 6ten Stufe.
Von der 6ten zur 7ten Stufe.
Von der 4ten zur 7ten Stufe.
und umgekehrt.

On peut les faire avec deux accords intermédiaires ; rarement elles en exigent trois .

Man kann sie mit zwei Zwischenaccorden bewerkstelligen ; selten bedarf man deren drei .

EXEMPLES . BEISPIELE .



(*) La SEPTIÈME RÉ dans cet accord n'est pas préparée . Elle peut avoir lieu ainsi sous deux conditions : 1º il faut que la Basse fondamentale de cet accord reste la même que celle de celui qui précède ; 2º il faut que cette NOTE en partant de la Basse fondamentale de l'accord précédent descende par degré conjoint et se résolve de même . Cette regle est applicable aux quatre espèces de septièmes .

(*) Die SEPTIME D in diesem Accorde, ist nicht vorbereitet . Sie kann auf diese Art unter zwei Bedingungen Statt haben . 1tens Muss der Grundton dieses Accordes derselbe, wie im vorhergehenden seyn . 2tens Muss diese Note, vom Grundtone des vorhergehenden Accordes ausgehend , zur nächsten Stufe abwärts steigen und sich eben so auflösen . Diese Regel ist bei allen vier Septimen-Gattungen anwendbar .

REMARQUE IMPORTANTE SUR CES MODULATIONS.

En modulant dans un Ton non relatif (Comme de *Sol* majeur en *Fa* majeur) il faut faire en sorte que les deux Tons se rattachent à un Ton primitif commun qui ait déjà été bien determiné, comme dans les exemples précédens, *car ce n'est que dans ce cas* qu'une pareille modulation peut s'employer convenablement. Je peux facilement moduler de *Sol* majeur en *Fa* majeur avec deux accords intermédiaires dans un morceau de musique dont le Ton primitif est *Ut* majeur ou *La* mineur; mais je ne le pourrais pas de même si le Ton primitif était *Ré* majeur ou *Mi* mineur. Ainsi donc ce qui est bon dans un cas pourrait devenir mauvais dans un autre; par conséquent toutes les modulations que nous avons indiquées ci-dessus, du 2^d^ dégré au 3ième, du 3ième au 4ième &.. sont conditionnelles et ne sauraient s'employer partout également.

Pour arriver franchement à un Ton plus ou moins éloigné on peut faire deux, trois ou quatre modulations au lieu d'une seule; nous les appellerons *modulations composées*.
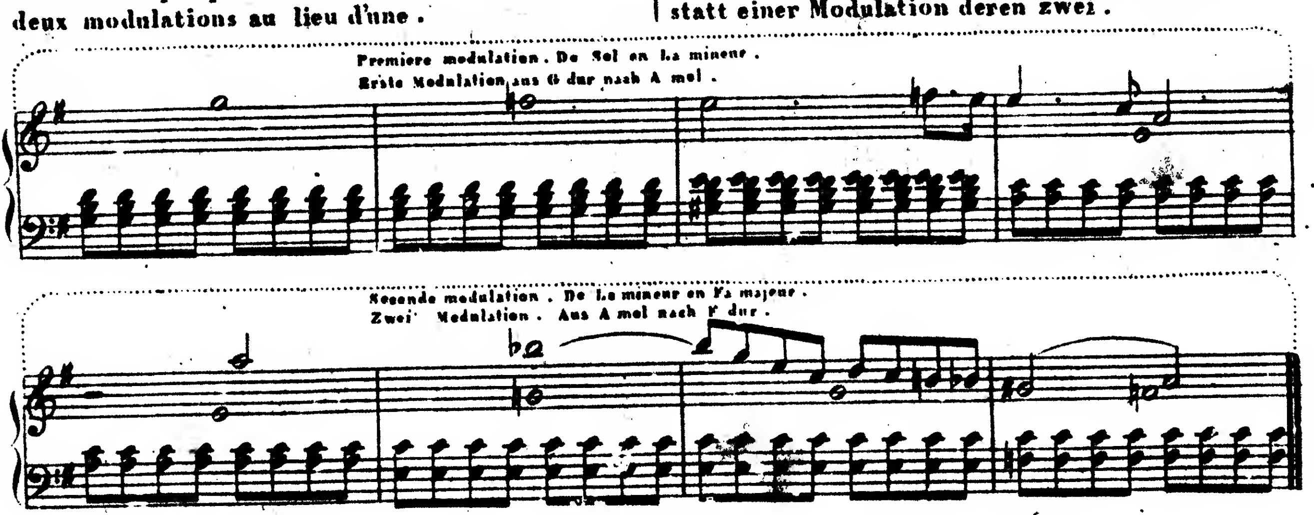
Par exemple pour aller de *Sol* en *Fa* on fera deux modulations au lieu d'une.

WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIESE MODULATION.

Beim Modulieren in einen nichtverwandten Ton, (wie von *F* dur nach *G* dur) muss man dergestalt verfahren, dass beide Töne mit einer gemeinschaftlichen, vorher wohlbestimten Grundtonart in Verbindung (d.h. auf dieselbe begründet) stehen, wie in den vorstehenden Beispielen der Fall ist; *denn nur da* kañ eine solche Modulation füglich angewendet werden. Jch kañ leicht aus *G dur* nach *F dur* in einem Musikstücke modulieren, dessen Grundtonart *C dur* oder *A mol* ist. Aber ich köñte es nicht so passend thun, weñ diese Grundtonart *D dur* oder *E mol* wäre. Was also in einem Falle gut ist, kañ in einem andern übel werden; daher alle diese oben angeführten Modulationen von der 2ten zur 3ten, von der 3ten zur 4ten Stufe &.., nur bedingungsweise, und nicht überall anwendbar sind.

Um ungezwungen in eine mehr oder minder entfernte Tonart zu gelangen, kañ man zwei, drei, vier Modulationen, statt einer einzigen machen. Wir neñen dieses *zusammengesetzte Modulationen*.

Um, z:B: aus *G* nach *F* zu gehen, macht man, statt einer Modulation deren zwei.



Par ce moyen on procède d'un Ton relatif à l'autre: car *Sol* majeur et *La* mineur sont relatifs, et *La* mineur et *Fa* majeur le sont de même.

Voici un autre exemple d'une modulation composée pour arriver en *Mi majeur* en partant *d'Ut majeur*:

Durch dieses Mittel geht man von einem verwandten Ton zum andern: deñ *G dur* und *A mol* sind sich verwandt, *A mol* und *F dur* ebenfalls.

Hier ein anderes Beispiel von zusamengesetzter Modulation, um aus *C dur* nach *E dur* zu gelangen:
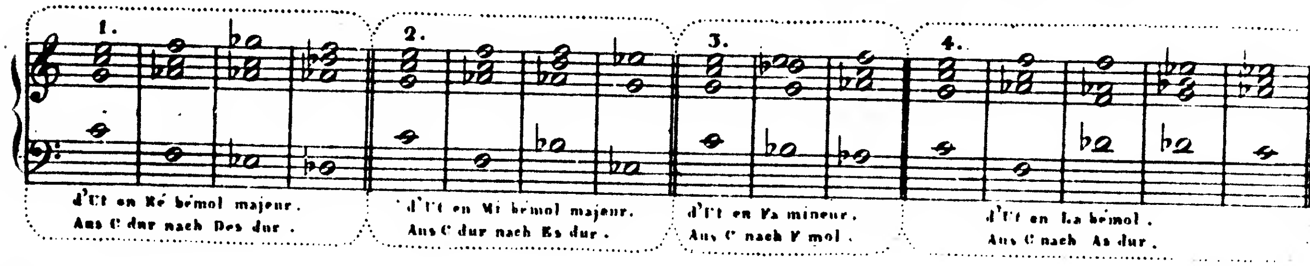
d'Ut aus C. – en nach – La mineur A mol | de La aus A – en nach – Ré D | de Ré aus D – en nach – La A | de La aus A – en nach – Mi E
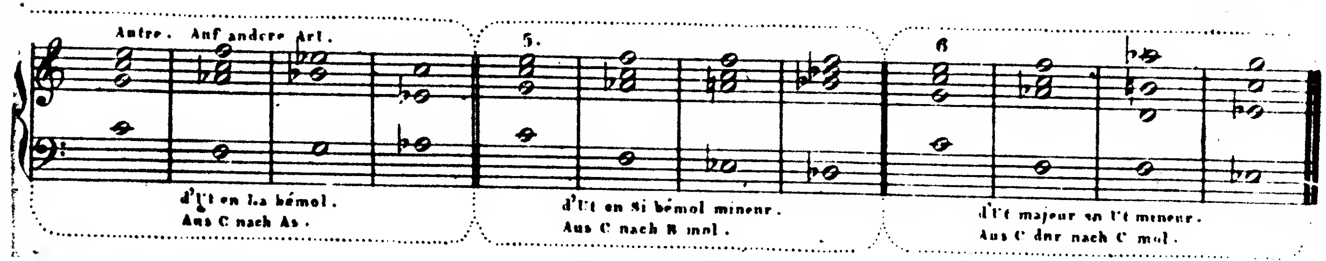
Nous avons dit plus haut qu'on pouvait immédiatement faire succéder à un Ton majeur la gamme mineure de sa quinte inférieure et aller d'*Ut* majeur en *Fa* mineur. Jl s'en suit qu'on peut moduler dans tous les Tons relatifs de *Fa mineur*, en partant d'*U majeur*.

Wir haben früher gesagt, dass man einem Durtone unmittelbar die Mol-Tonart seiner Unterquinte nachfolgen lassen, also aus *C dur* nach *F mol* gehen könne. Hieraus folgt, dass man, von *C dur* ausgehend, in alle mit *F mol* verwandte Tonarten modulieren kann.

Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs de *Fa mineur*.

Modulationen aus *C dur* nach den verwandten Tonarten von *F mol*.
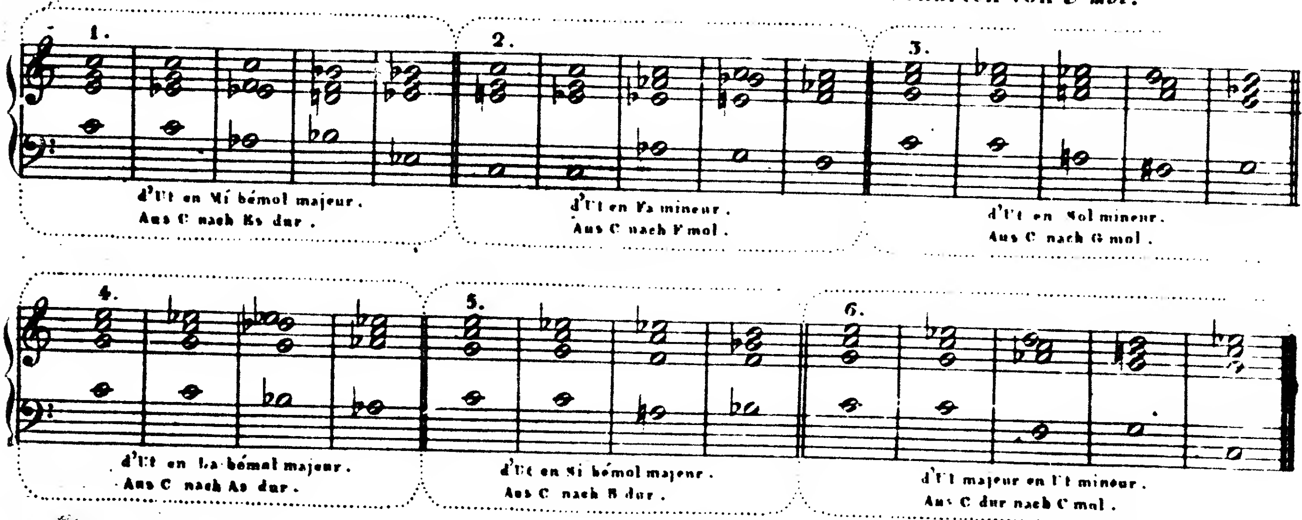




On peut également moduler dans tous les Tons relatifs d'*Ut mineur* en partant d'*Ut majeur*, parceque les deux Tons se marient facilement.

Gleichermassen kann man aus *C dur* in alle verwandte Tonarten von *C mol* modulieren, da beide Töne sich leicht verbinden.

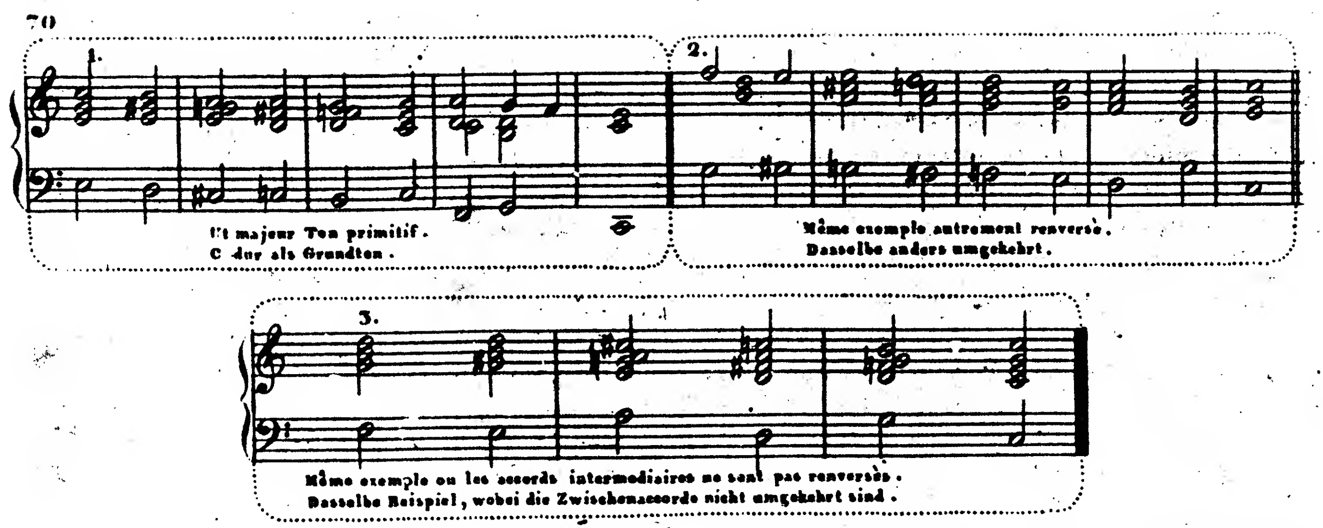
Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs d'*Ut* mineur.

Modulationen aus *C dur* in alle verwandte Tonarten von *C mol*.



Voici comment il faut s'y prendre pour employer une marche de septième dominante sans sortir des Tons relatifs :

Hier folgt, wie man einen Septimengang bilden muss, ohne aus den verwandten Tonarten heraus zu schreiten.
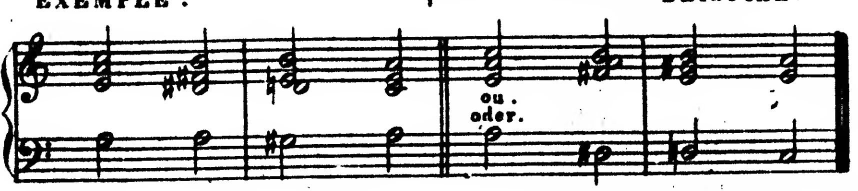


C'est de cette manière (en restant dans le même Ton) qu'une marche de septièmes dominantes produit leffet le plus agréable. Dans le mode mineur on ne pourrait faire succéder que deux accords de septième dominante si on désirait rester dans le Ton sans quoi on sortirait des tons relatifs.

Auf diese Art, (indem man in derselben Tonart bleibt) machen die Dominanten-Septimengänge die angenehmste Wirkung. In Mol-Tonarten könte man nur zwei Septimen-Accorde nach einander folgen lassen, weñ man in derselben Tonart bleiben wollte. Mit mehreren würde man herausschreiten.

EXEMPLE. BEISPIEL.

La mineur Ton primitif.

A mol als Grundton.



REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES MODULATIONS.

1º Une modulation quelconque peut se faire de différentes manières, selon le goût ou le but du compositeur, selon la nature de la mélodie qu'on accompagne *etc:*.. cette différence ne consiste que dans le choix des accords intermédiaires, et on ne risquera jamais rien d'en augmenter le nombre ou de faire des modulations composées lorsque la mélodie le permet.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIE MODULATIONEN.

1tens Jede Modulation kañ auf verschiedene Arten bewirkt werden, und zwar nach dem Geschmacke und Zwecke des Tonsetzers, nach der Beschaffenheit der zu begleitenden Melodie, *etc:*. Dieser Unterschied besteht nur in der Wahl der Zwischenaccorde, und man wird nie etwas dabei wagen, weñ man dieselben vermehrt, oder zusamengesetzte Modulationen anwendet, weñ die Melodie es erlaubt. (12)

12.) Anmerkung des Übersetzers. Der Verfasser meint, dass man durch die Vermehrung der Modulationen *in Rücksicht auf die Regelmässigkeit* nichts wagt. Hieraus folgt aber nicht, dass man die Begleitung einer Melodie willkührlich durch unnütze oder gar störende Modulationen ohne Zweck überladen könne.

2º Dans une modulation qui exige plusieurs accords intermédiaires, ceux qui precedent la septième dominante doivent être choisis de manière à adoucir, préparer et amener franchement cette septième.

2tens In einer Modulation, welche mehrere Zwischenaccorde erfordert, müssen diejenigen, welche der Dominanten-Septime voran-gehen, dergestalt ausgewählt werden, dass sie dieselbe mildern, vorbereiten, und natürlich herbeiführen.

3° Jl est des morceaux (*La Fugue surtout*) où il n'est pas permis de sortir du Ton primitif et de ses cinq relatifs ; c'est pourquoi nous recommandons aux Elèves de s'exercer beaucoup dans les modulations dont nous avons donné des exemples plus haut ; elles sont en général d'une grande utilité, parcequ'on peut s'en servir par-tout sans risquer de s'égarer .
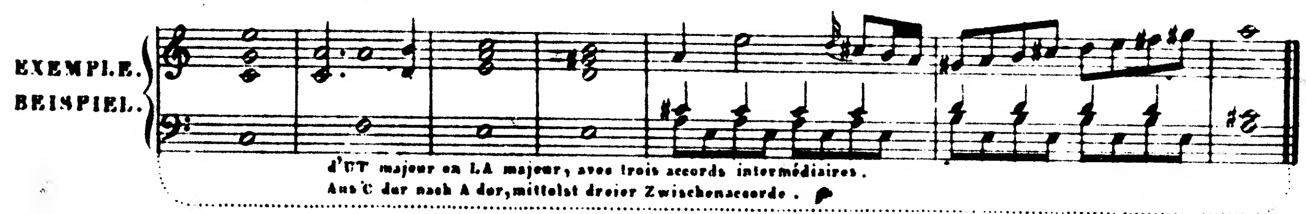
3tens Es giebt Arten von Musikstücken, (besonders Fugen) in welchen es nicht erlaubt ist, von dem Grundtone anders auszuweichen, als in seine fünf verwandte Tonarten ; daher empfehlen wir den Schülern, sich in den Modulationen, von welchen wir früher Beispiele gaben, sehr zu üben, sie sind überhaupt von grossem Nutzen, da man sich ihrer überall bedienen kañ, ohne zu wagen, dass man sich verirre ;

4° Jl est plus facile de moduler dans les Tons qui augmentent en bémol que dans ceux qui augmentent en dièzes : par exemple, il est difficile d'aller sans dureté d *Ut majeur* en *La majeur*, tandis qu'on va facilement d'*Ut majeur* en *La bémol majeur* .

4tens Es ist leichter in diejenigen Tonarten zu modulieren, bei welchen die ♭, als in jene, bei welchen die ♯ zunehmen ; so ist es, z.B. schwerer, ohne Härte aus *C dur* nach *A dur*, als aus *C dur* nach *As dur* überzugehen .

Comme la première de ces deux modulations pourrait embarrasser les Eleves nous en donnerons ici le modèle, d'autant qu'elle est une des plus délicates :

Da die erste dieser beiden Modulationen die Schüler in Verlegenheit setzen köñte, so geben wir hierüber ein Beispiel um so mehr, da sie eine der empfindlichsten ist :



On voit que dans cette modulation il faut faire la formule de la cadence parfaite comme pour aller en *La* mineur, résoudre le dernier accord intermédiaire sur *La* majeur, et rester suffisamment sur les accords intermédiaires . (*)

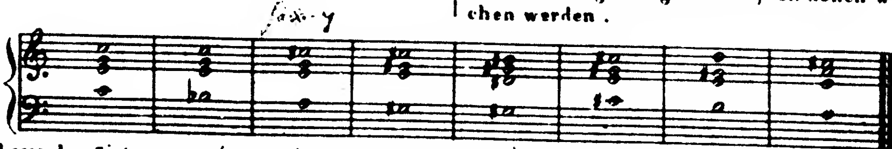
Man sieht, dass in dieser Modulation die Form der vollkoñenen Cadenz, wie zum Übergang nach *A mol* gestellt, dañ der letzte Zwischenaccord nach *A dur* aufgelöst ist, und auf jedem Zwischenaccorde hinreichend verweilt werden muss . (*)

5° En allant d'un Ton à un autre on place quelquefois un point d'orgue, ou bien on fait une longue pause entre les deux Tons ; ce cilence, ainsi placé, a une qualité remarquable ; il marie deux gammes qui n'ont aucune apparence de liaison ; plus ce silence est long, plus le changement de Ton est doux .

5tens Weñ man aus einer Tonart in eine andere übergeht, so bedienet man sich bisweilen des Orgelpunktes ; oder man setzt zwischen beide eine lange Pause (𝄐 Aushaltung) ; dieses Stillstehen hat, so benutzt, eine merkwürdige Eigenschaft : es verbindet zwei Tonarten, die gar keinen Schein von Verwandtschaft mit einander haben . Je länger dieses Stillschweigen ist, um so angenehmer erscheint die Tonveränderung .
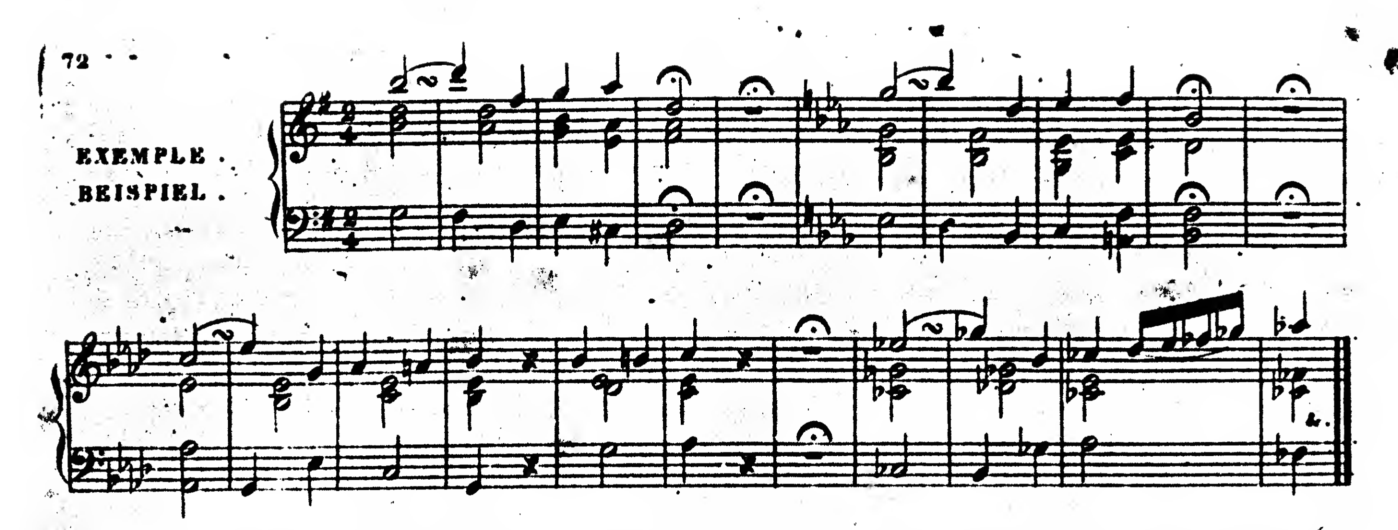
(*) La formule suivante (pour moduler d'*Ut* majeur en *La* majeur) serait préférable : mais il faut employer l'Enharmonique dont nous parlerons plus tard :

(*) Das folgende Beispiel, (um aus *C dur* nach *A dur* zu gehen,) wäre vorzuziehen : allein hier werden enharmonische Verwechslungen angewendet, von denen wir erst später sprechen werden .



Jl faut changer le 3° accord en Sixte augmentée La, Ut♯, Mi, Fa double dieze . C'est en cela que consiste l'enharmonique dans cet exemple .

Man muss den dritten Accord in eine übermässige Sext umwandeln : A, Cis, E, Doppel-Fis . Hierin besteht die enharmonische Verwechslung dieses Beispieles, indem aus der Septime (G) eine überm : Sext (Doppel-Fis) gemacht wird .
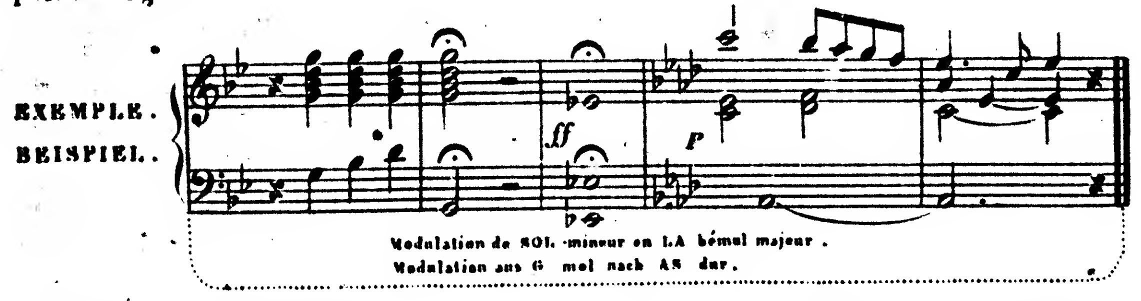


Le silence dans ce cas tient lieu d'accords intermédiaires.

6º L'unisson placé entre deux Tons tres différents a de même la propriété de les lier sans accords intermédiaires, surtout lorsqu'on y fait un point d'orgue:

Das Stillschweigen gilt hier statt Zwischenaccorden.

6^tens^ Der, zwischen zwei Tonarten gestellte Unison hat dieselbe Eigenschaft, die Zwischenaccorde zu ersetzen, besonders weñ die Aushaltung beihilft.
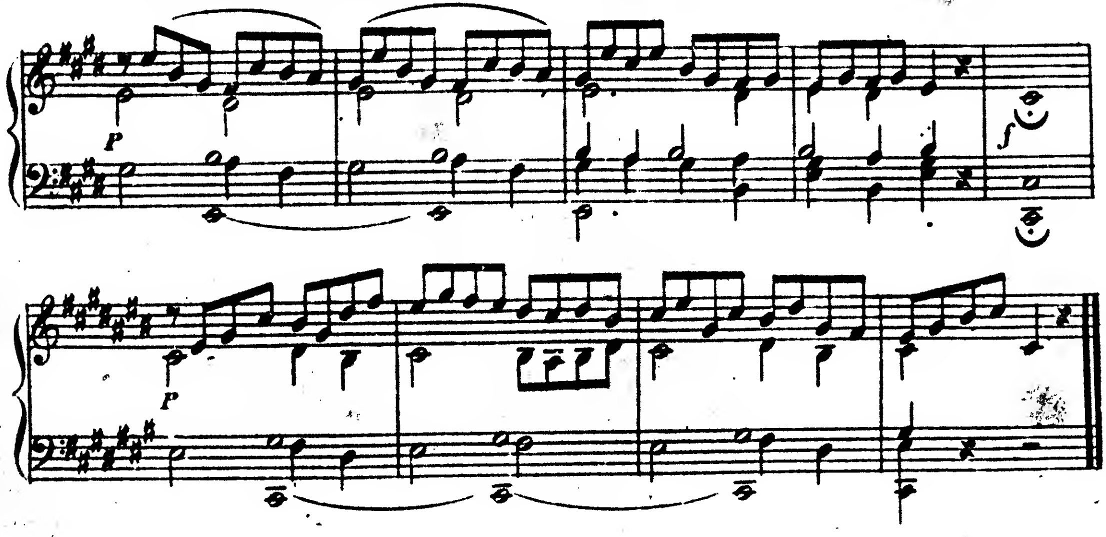


Cet unisson est ordinairement la dominante du Ton suivant (comme ci dessus); quelquefois aussi il en est la tonique, comme dans cet exemple:

Modulation de *Mi* majeur en *Ut* dieze majeur:

Dieser Unison ist gewöhnlich die Dominante des folgenden Tones (wie hier oben); bisweilen ist er auch dessen Tonica, wie im folgenden Beispiele:

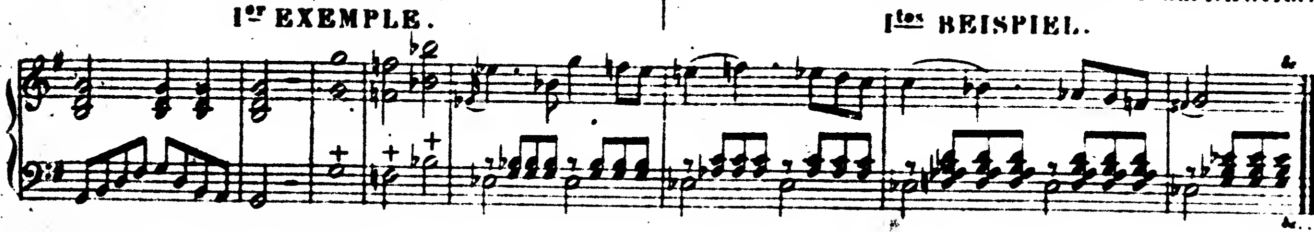
Modulation aus E *dur* nach *Cis dur*.



Un trait en unisson peut aussi devenir moyen d'union entre deux gammes fort éloignées.
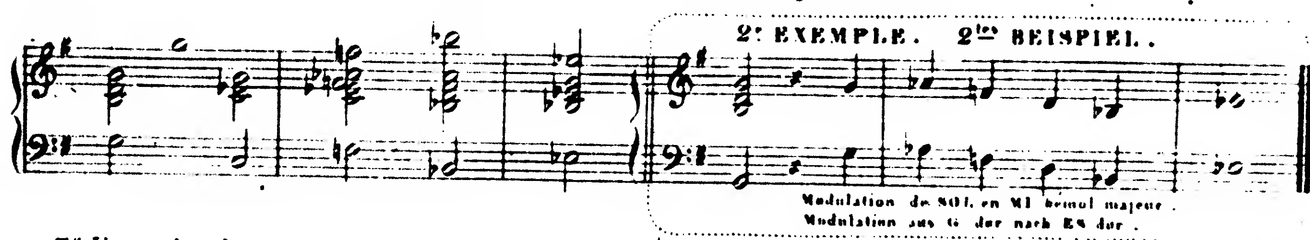
Ein Gang im Unison kañ auch das Verbindungsmittel zwischen zwei sehr entfernten Tonarten werden.

1er EXEMPLE. 1tes BEISPIEL.



Les Notes marquées d'une (+) dans l'exemple précédant tiennent lieu d'accords intermédiaires et les représentent. Ces accords sont:

Die, im vorstehenden Beispiele mit (+) bezeichneten Noten ersetzen die Zwischenaccorde, welche sonst folgende wären:



7° Une suite de Notes chromatiques exécutées par une seule partie qui marche d'une manière incertaine, peut encore servir à lier deux gammes eloignées. EXEMPLE.
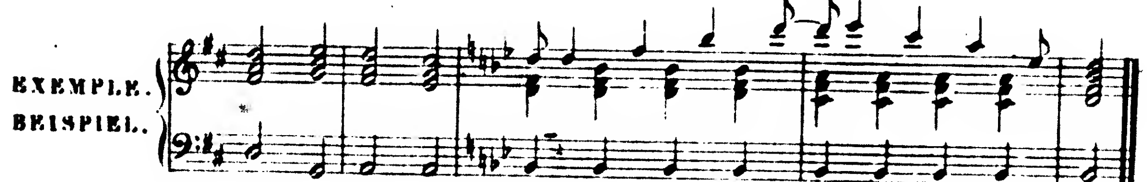
7^tens Eine Folge von chromatischen Noten, die, von einer einzelnen Stiñe vorgetragen, in ungewissem Gange fortschreiten, kañ auch als Bindungsmittel sehr entfernter Tonarten dienen. BEISPIEL.



En rompant une cadence parfaite on marie de même deux gammes tres différentes:

Indem man eine vollkoñene Cadenz abbricht, verbindet man ebenfalls zwei sehr verschiedene Tonarten:
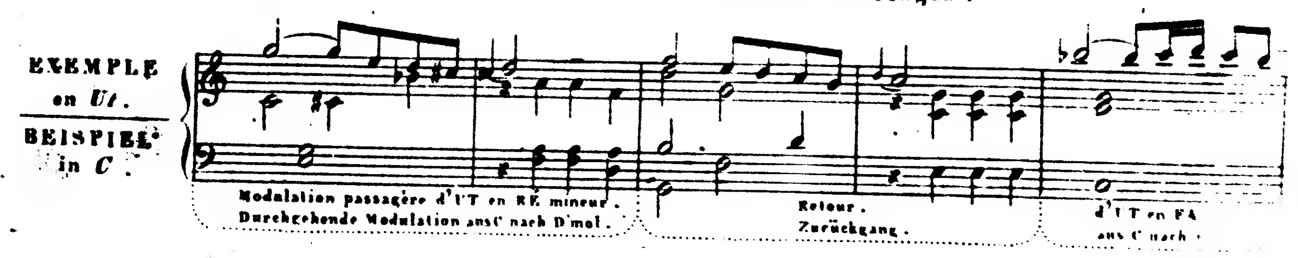
EXEMPLE.
BEISPIEL.
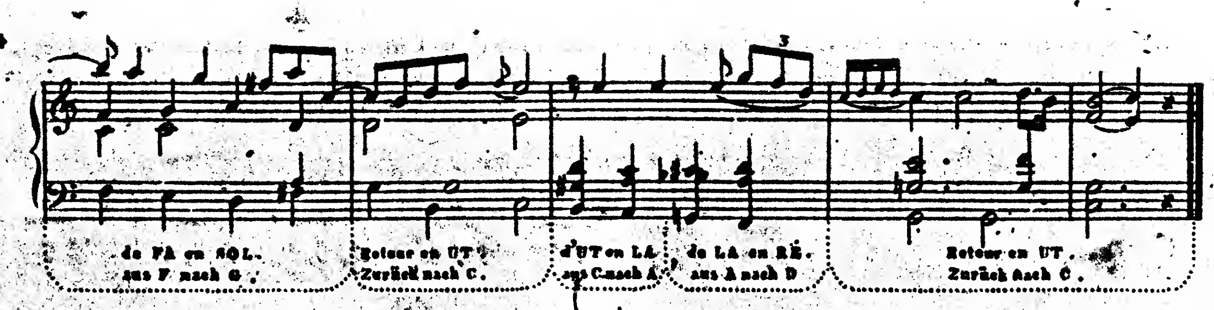


8° On ne peut pas sans cesse moduler et changer de Ton; il faut au contraire s'arrêter souvent dans une même gamme; mais tout en restant dans un même Ton on peut employer de petites modulations passagères dans les Tons relatifs du mode où l'on se trouve:

8^tens Man kañ nicht unaufhörlich modulieren und Tonarten wechseln; man muss im Gegentheil oft in einer Tonleiter verweilen; aber selbst beim verharren in einem und demselben Tone, kañ man kleine durchgehende Modulationen in dessen verwandte Tonarten anbringen:

EXEMPLE en *Ut*.
BEISPIEL in *C*.
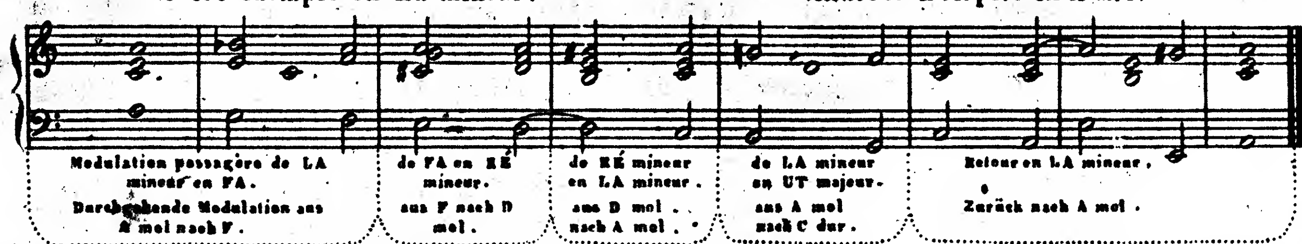




Ces modulations passagères sont si brèves que l'oreille ne perd pas l'impression du Ton d'*Ut*, et elles ont encore l'avantage de rendre piquante une phrase chantante qui, sans elles, serait souvent commune.

Autre exemple en *La* mineur:
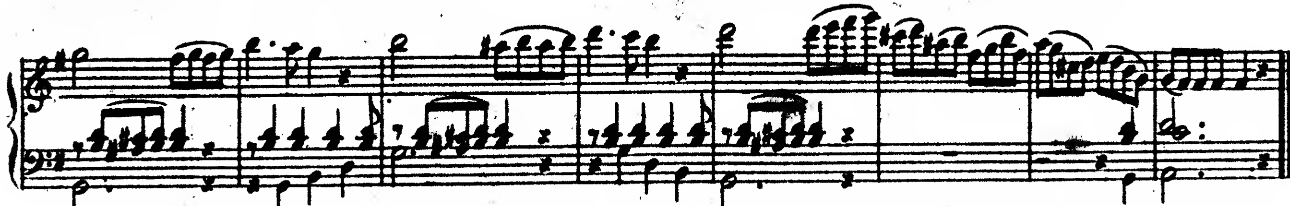
Diese durchgehenden Modulationen sind so kurz, dass das Ohr den Eindruck der Grundtonart, (hier *C*) nicht verliert, und sie haben noch den Vortheil eine Gesangs-Phrase reitzender zu machen, welche sonst, ohne dieselben oft gemein würde.

Anderes Beispiel in *A mol*:



Pour demeurer longtems dans un même Ton, surtout sans employer les petites modulations dont nous venons de parler, il faut intéresser par la mélodie et par des mouvements convenables dans les parties d'accompagnement. C'est par ce moyen qu'on peut rester longtems, non seulement dans un seul Ton, mais aussi sur un seul accord.(*) Dans l'exemple ci-après les sept premières mesures restent dans l accord de *Sol*:

Um lange, (und besonders ohne Hilfe dieser kleinen eben besprochenen Modulationen) in einer Tonart zu verharren, muss man durch die Melodie, und durch schickliche Bewegung (*Figurierung*) in den Begleitungsstimen die Aufmerksamkeit anziehen. Durch dieses Mittel kañ man nicht nur lange in einer Tonart, sondern selbst in einem einzigen Accorde bleiben.(*) Jm folgenden Beispiele bleiben die sieben ersten Takte in Tonica-Accord von *G*:



En employant tous ces moyens d'union dans les modulations il faut en même temps consulter le sentiment et l'oreille. Une modulation, quoique bien faite, peut manquer totalement son effet lorsqu'elle est déplacée. Jl n'y a point de règle à donner sur l'emploi convenable de telles ou telles modulations; les occasions où l'on peut s'en servir avec effet et celles ou l'on doit les éviter, etant trop nombreuses.

Ce que nous avons dit sur l'art de moduler est ce qu'il y a de plus instructif et de plus intéressant. Jl ne nous reste à parler que des modulations enharmoniques dont l'usage est très restreint.

Beim Gebrauch aller dieser Bindungsmittel in den Modulationen muss man zugleich das Gefühl und das Gehör zu Rathe ziehen. Eine, obschon wohl gebaute Modulation, kañ ihre Wirkung durchaus verfehlen, weñ sie übel angebracht wird. Es giebt keine Regeln über den schicklichen Gebrauch einer oder der andern Modulation, da die Gelegenheiten zu zahlreich sind, wo man sich ihrer mit Wirkung bedienen kañ, oder sie vermeiden muss.

Wir haben über die Kunst zu modulieren das lehrreichste und anziehendste herausgehoben. Es bleibt uns nur noch von den enharmonischen Modulationen zu redeñ übrig, deren Gebrauch sehr beschränkt ist.

(*) Voyez Partie II, l'article sur les moyens de varier l'harmonie sans sortir du Ton.

(*) Siehe II Theil, den Artikel über die Mittel die Harmonie zu verändern ohne aus der Tonart zu treten.

DES MODULATIONS OU TRANSITIONS ENHARMONIQUES.

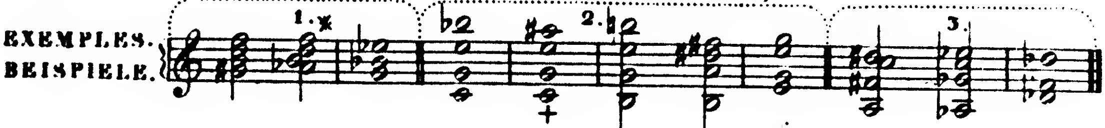
Le mot *Enharmonique* vient des Grecs et signifiait chez eux procéder par quart de Ton. Nous appellons enharmonique la succession de deux Notes presque semblables à l'oreille, mais différemment écrites et qui ne peuvent se rendre que par une même touche sur l'*Orgue* et sur le *Piano-forte* .

EXEMPLE . (*)

Partout où une semblable succession a lieu , soit dans les intervalles , soit dans les accords, il y a par conséquent *Enharmonique* et il suffit, comme dans la 5me mesure suivante , qu'une seule note eprouve ce changement dans un accord .

EXEMPLE . BEISPIEL . 1. 2. 3. ou . oder . 1. 2. 3.

En procédant de la sorte pour passer d'un Ton à l'autre on fait une transition *Enharmonique* .



Dans le N° 2 des exemples ci-dessus on pourrait supprimer le second accord marqué (+) et la transition n'en serait pas moins *enharmonique* ; il faudrait alors nécessairement supposer ce second accord pour résoudre la septième dominante *(Ut-Mi-Sol-Si* bémol) immédiatement sur le second renversement de l'accord parfait *(Mi-Sol-Si)* naturel .

Les accords qui servent à faire ces transitions sont : 1° La septième dominante , 2° L'accord de sixte augmentée , 3° La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords , *accords enharmoniques* .

Toute septième dominante peut se changer en accord de sixte augmentée .

VON DEN ENHARMONISCHEN MODULATIONEN ODER VERWECHSlungen.

Das Wort *enharmonisch* komt von den Griechen, und bedeutete bei denselben eine Fortschreitung nach Viertel-Tönen . Wir neñen enharmonisch eine Folge von zwei Tönen , die dem Ohr fast ganz gleich scheinen , aber verschieden geschrieben werden , obschon man sie auf dem *Fortepiano* oder der *Orgel* nur durch eine und dieselbe Taste hervorbringen kann .

BEISPIEL . (*)
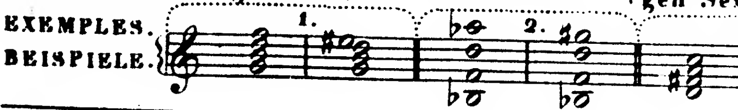
Jede ähnliche Tonfolge , sey es in den Intervallen oder in den Accorden , ist also enharmonisch , und es reicht (wie im fünften Takte des nachfolgenden Beispieles) eine einzige Note hin , um diese Verwechslung zu bewirken .

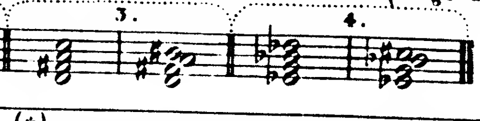
Weñ man auf diese Art von einer Tonart zur andern schreitet, so macht man eine *enharmonische* Verwechslung .

In N° 2 der obigen Beispiele köñte man den zweiten (mit + bezeichneten) Accord weglassen, die Verwechslung wäre desshalb nicht minder *enharmonisch* ; nur müsste nothwendig dieser Accord in Gedanken vorausgesetzt werden , um die Dominanten-Septime *(C, E, G, B,)* unmittelbar in die 2te Umkehrung des vollkomenen Accords *(E, G, H,)* aufzulösen .

Die Accorde , welche zum Bewirken dieser Verwechslungen dienen , sind: 1tens Die Dominanten-Septime, 2tens Der übermässige Sext-Accord, 3tens Die vermind: Septime. Aus dieser Ursache könnte man diese Accorde, die *enharmonischen* Accorde nennen .

Jede Dominanten-Septime kañ in den übermässigen Sext-Accord verwechselt (umgewandelt) werden.





(*) Il y a cependant dans la nature une différence réelle entre ces deux Notes, que l'on appelle Comma ou Diesis et qu'on exprime par la fraction $\frac{125}{128}$. Mais dans la pratique on met fort souvent l'une de ces deux Notes à la place de l'autre sans que l'oreille en soit sensiblement affectée. La même différence se trouve entre Ré dièze et Mi bémol, entre Fa# et Sol bémol, entre Mi dièze et Fa naturel, c'est-à-dire partout où deux Notes différentes sont représentées par une seule touche sur l'Orgue et le Piano-forte.

※ Voyez N° 7. pag. 77.
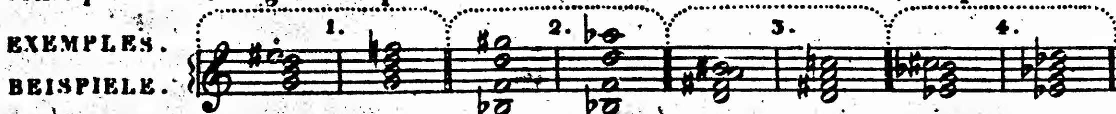
(*) Es giebt indessen in der Natur dieser beiden Noten eine wirkliche Verschiedenheit , die man das Komma oder Kreuzchen neñt , und die man durch den Bruch $\frac{125}{128}$ ausdrückt . Aber in der praktischen Musik setzt man oft eine dieser Noten statt der andern, ohne dass das Gehör dadurch empfindlich berührt würde . Derselbe Unterschied befindet sich zwischen Dis und Es , zwischen Fis und Ges , zwischen Eis und F , also überall wo zwei verschieden geschriebene Noten auf dem Fortepiano oder der Orgel nur durch eine Taste angegeben werden können .

 ※ Siehe N° 7. Seite 77.

Chaque accord de sixte augmentée peut par conséquent se changer en septième dominante.

Also kañ sich auch jeder übermässige Sext-Accord in eine Dominanten-Septime verändern.

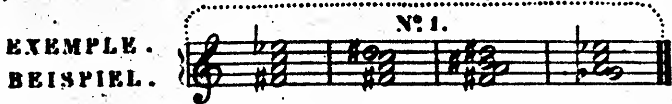
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Chaque septième diminuée peut se représenter enharmoniquement par trois autres septièmes diminuées..

Jeder verminderte Septimen-Accord kañ enharmonisch durch drei andere verminderte Septimen dargestellt werden.

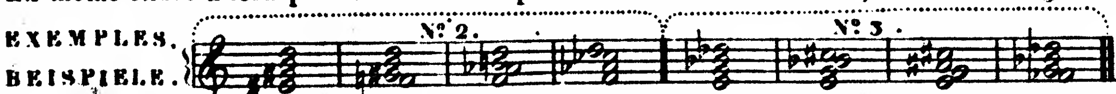
EXEMPLE.
BEISPIEL.



Ces quatre derniers accords n'en font qu'un seul sur l'orgue ou sur le Pianoforte, par ce qu'on ne peut les rendre sur ces deux instrumens que par les mêmes touches; chacun d'eux peut être mis à la place des trois autres;
La même chose a lieu pour les deux exemples suivans:

Diese vier letzten Accorde sind auf dem Pianoforte oder der Orgel nur ein Einziger, da man sie auf diesen Justrumenten nur durch dieselben vier Tasten hervorbringen kann; jeder derselben kann an die Stelle des andern gesetzt werden.
Das nähmliche gilt von den folgenden Beispielen:

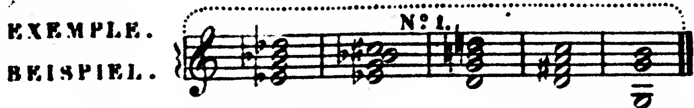
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Jl s'en suit qu'on peut 1º Faire une transition enharmonique en changeant la septième dominante en accord de sixte augmentée. Dans ce cas il faut que la septième dominante soit non renversée.

Aus diesem folgt 1tens, dass man eine enharmonische Verwechslung (*Transition*) bilden kann, indem man den Dominanten-Septimen-Accord in einen übermässigen Sext-Accord verwandelt. Jn diesem Falle darf die Septime nicht umgekehrt seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

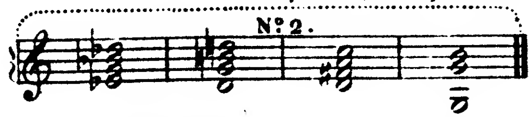


Dans cet exemple le changement est réel.

Jn diesem Beispiele ist die Verwandlung wirklich. (nähmlich durch die Noten aufgeschrieben)

Dans l'exemple suivant le changement de l'accord n'est que mental ou supposé:

Jn folgendem Beispiele ist die Verwandlung des Accords nur eingebildet, (nur in Gedanken vor sich gehend, ohne geschrieben zu werden).



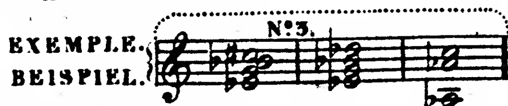
Ce qui fournit une modulation extraordinaire de *La* bémol en *Sol* majeur.

2º Faire une autre transition enharmonique en changeant la sixte augmentée en septième dominante. Dans ce cas il faut que les deux accords soient non renversés:

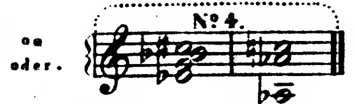
Was dann eine aussergewöhnliche Modulation aus *As dur* nach *G dur* giebt.

2tens Dass man eine andere Verwechslung bewirken kañ, indem man die übermäs: Sext in eine Dominanten-Septime umwandelt. Jn diesem Falle dürfen beide Accorde nicht umgekehrt seyn:

EXEMPLE.
BEISPIEL.



ou
oder.

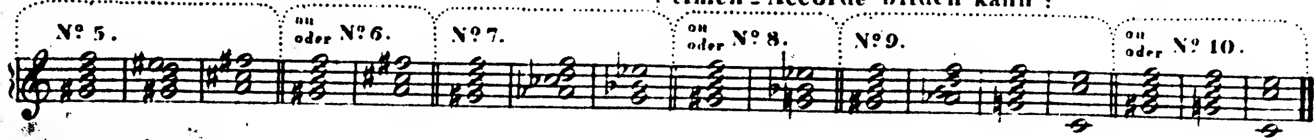


Ce qui donne une modulation de *Sol* majeur ou mineur en *La* ♭.

Was dañ eine Modulation aus *G dur* (oder *mol*) nach *As dur* bildet.

3º Faire trois transitions enharmoniques différentes avec une septième diminuée :

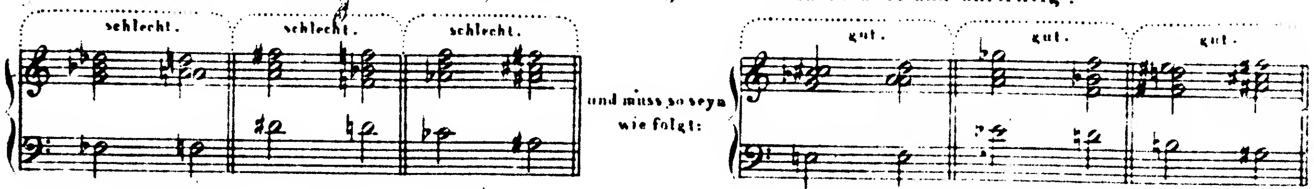
3tens dass man drei verschiedene enharmonische Verwechslungen aus einem verminderten Septimen=Accorde bilden kann :
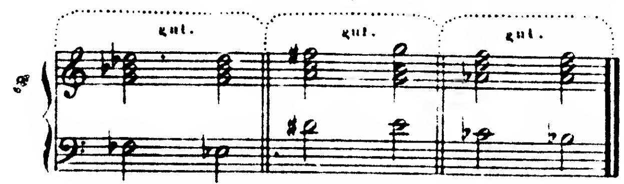


Tout le secret des véritables transitions enharmoniques est renfermé dans ces dix exemples .

Das ganze Geheimniss der enharmonischen Transitionen ist in diesen 10 Beispielen enthalten . (13)

13.) Anmerkung des Übersetzers . Übrigens muss der Tonsetzer die enharmonischen Accorde , so viel als möglich, der nachfolgenden Tonart gemäss schreiben ; so wäre z:B: folgende Schreibart übel und unrichtig :



wollte man die früheren drei enharmonischen Accorde richtig nach ihrer Schreibart auflösen , so geschehe es,wie folgt :



Auf diese Art wird auch die musikalische Orthographie stets rein erhalten .

FORMULE GÉNÉRALE

Au moyen de la quelle on peut réaliser toutes les modulations enharmoniques.

On propose de moduler en *Sol* majeur ou mineur (car la même formule peut servir dans les deux cas) en partant d'un Ton quelconque . Pour réaliser cette proposition ,on prend :

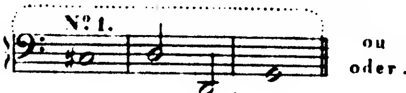
1º Les quatre Notes suivantes dans la Basse :

ALLGEMEINES FORMULAR

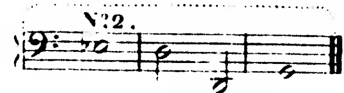
mittelst welchem man alle enharmonischen Modulationen bewirken kann .

Man setzt sich vor , nach *G dur* (oder *mol* , denn für beides gilt eine Formel,) aus irgend einer beliebigen Tonart überzugehen . Um diese Aufgabe auszuführen , nimmt man :

1tens folgende vier Bassnoten :



ou oder.

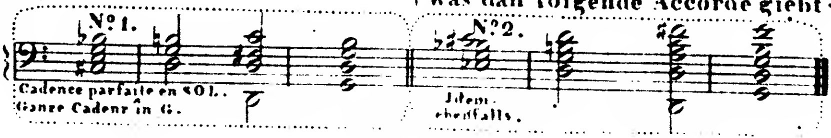


Qui forment dans cette partie (comme on le sait) la formule de cadence parfaite de *Sol majeur* ou *Sol mineur*.

2º On prend sur la première des Notes (dans le Nº 1.) un accord de septième diminuée, (et dans le Nº 2.) l'accord de sixte augmentée ; ce qui donne les accords suivans :

welche, (wie man weiss) in dieser Stim̃e die Formel der vollkom̃enen Cadenz in *G dur* oder *mol* bilden .

2tens Man nim̃t auf die erste Note (in Nº 1.) den Accord der verminderten Septime ,und auf die erste Note (in Nº 2.) den Accord der übermässigen Sext ; was dañ folgende Accorde giebt :



Dans les deux cas les trois derniers accords sont toujours les mêmes, sinon que le second et le quatrième sont majeurs (si on module en *Sol* majeur) et mineurs, (si l'on module en *Sol* mineur.)

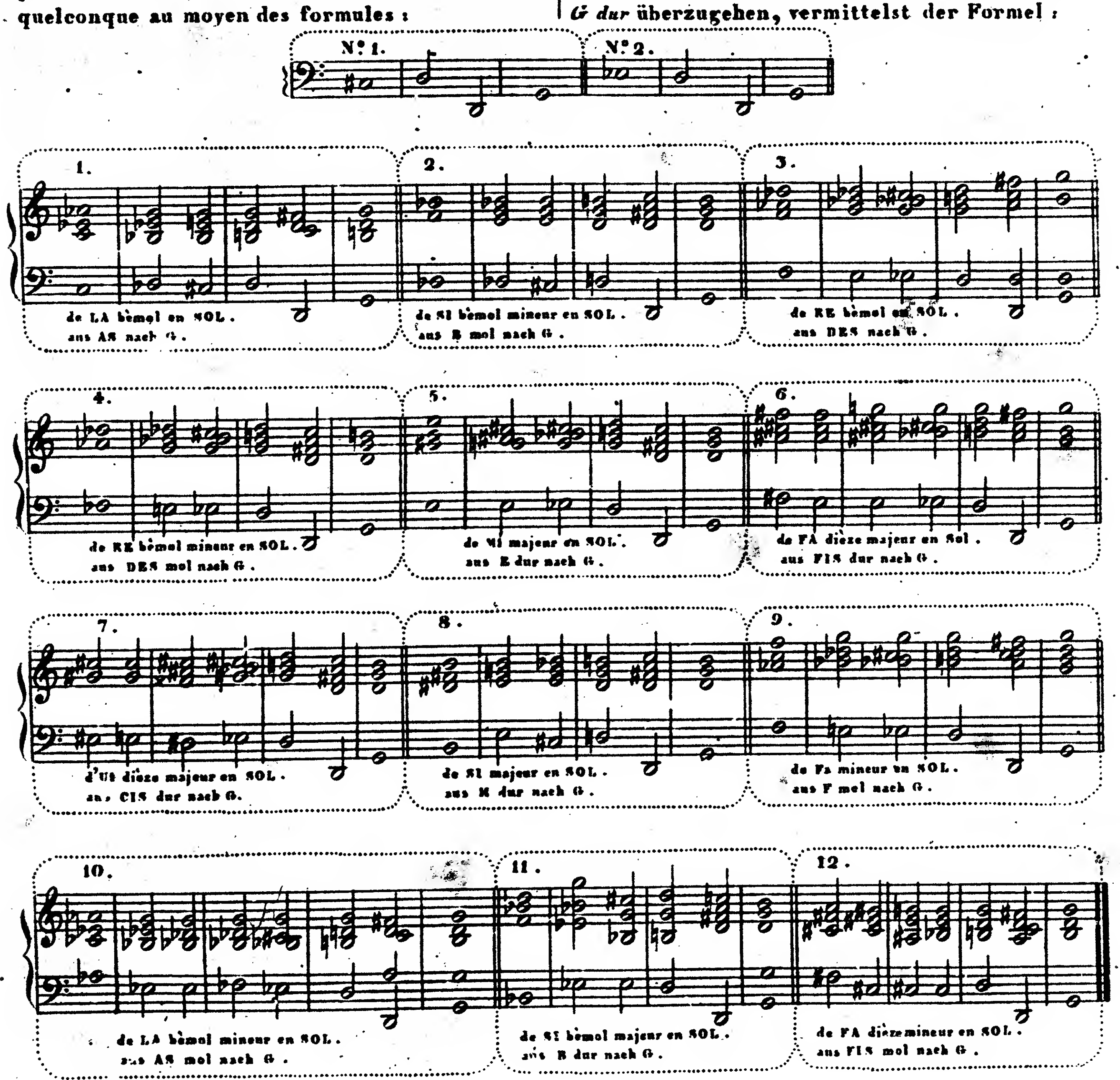
Maintenant il n'est rien de plus aisé que d'arriver enharmoniquement sur le premier accord de ces deux exemples en partant d'un Ton quelconque, comme on peut le voir par le tableau suivant :

MODULATIONS ENHARMONIQUES,
pour aller en *Sol* en partant d'un Ton éloigné quelconque au moyen des formules :

Jn beiden Fällen sind die drei letzten Accorde stets die nähmlichen, mag nun der 2.te und 4.te *dur* seyn (weñ man nach *G dur* moduliert), oder *mol*, (weñ man nach *G mol* übergeht.)

Nun ist aber nichts leichter, als aus irgend einer, völlig beliebigen Tonart, auf enharmonische Weise zu dem ersten Accorde dieser beiden Beispiele zu gelangen, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann :

ENHARMONISCHE MODULATIONEN,
um aus jeder beliebigen entfernten Tonart nach *G dur* überzugehen, vermittelst der Formel :



Nous n'avons pas mis dans ce tableau les autres modulations comme d'*Ut* en *Sol*, de *Ré* en *Sol*, de *La* en *Sol etc:...* parcequ' elles se font par les moyens ordinaires, c'est-à-dire sans employer l'enharmonique. Le huitième et le onzième exemples n'en ont déjà plus besoin. Pour finir tous ces exemples en *Sol* mineur il n'y a qu'à prendre l'antépénultième accord mineur au lieu de le prendre majeur.

Quand on voudra moduler en *La majeur*, ou en *La mineur* en partant d'un Ton quelconque, on prendra par conséquent la formule de la cadence parfaite appartenante à ces deux modes, par exemple :

Wir haben in diese Tabelle die andern Modulationen, wie aus *C* nach *G*, aus *D* nach *G*, aus *A* nach *G*, *etc:..*, nicht aufgenommen, weil sie durch die gewöhnlichen Mittel, das heisst, ohne Gebrauch des *Enharmonischen* bewirkt werden. Schon das 8te und 11te Beispiel haben dessen nicht nöthig. Um alle diese Beispiele nach *G mol* zu schliessen, hat man nur den vor-vorletzten Accord *mol* statt *dur* zu nehmen.
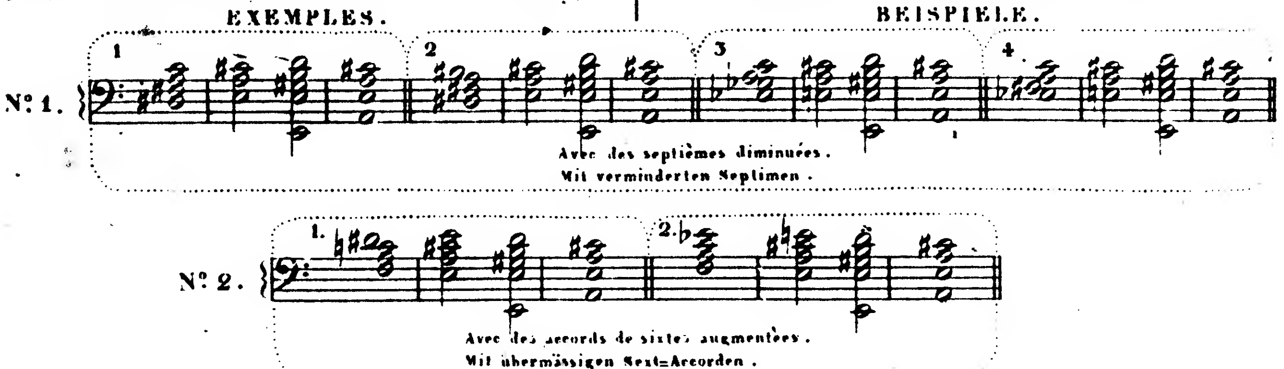
Wenn man von einer beliebigen Tonart nach *A dur* oder *A mol* modulieren wollte, so nimmt man die Grundnoten der vollkommenen, diesen beiden Tonarten zugehörigen Cadenz, nähmlich nach folgender Formel:



et on cherchera à placer convenablement un accord de septième diminuée sur le *Ré* dièze (le quel *Ré* dièze peut être *enharmoniquement* envisagé comme *Mi* bémol, et vice versa) ou l'accord de sixte augmentée sur le *Fa* (qui peut être *enharmoniquement* envisagé comme septième dominante *Fa, La, Ut, Mi* bémol.)

und sonach trachtet man, auf das *Dis*, (welches *enharmonisch* auch als *Es* angesehen werden kann) einen verminderten Septimen Accord ungezwungen anzubringen, oder auf das *F* den übermässigen Sext-Accord, welcher sodann *enharmonisch* zur Dominanten-Septime *F, A, C, Es*, werden kann.

EXEMPLES. BEISPIELE.



On observera la même chose en fesant des transitions enharmoniques dans un Ton quelconque. Cette formule, applicable à tous les Tons et composée de quatre accords fixes, peut être indiquée d'une manière générale comme il suit :
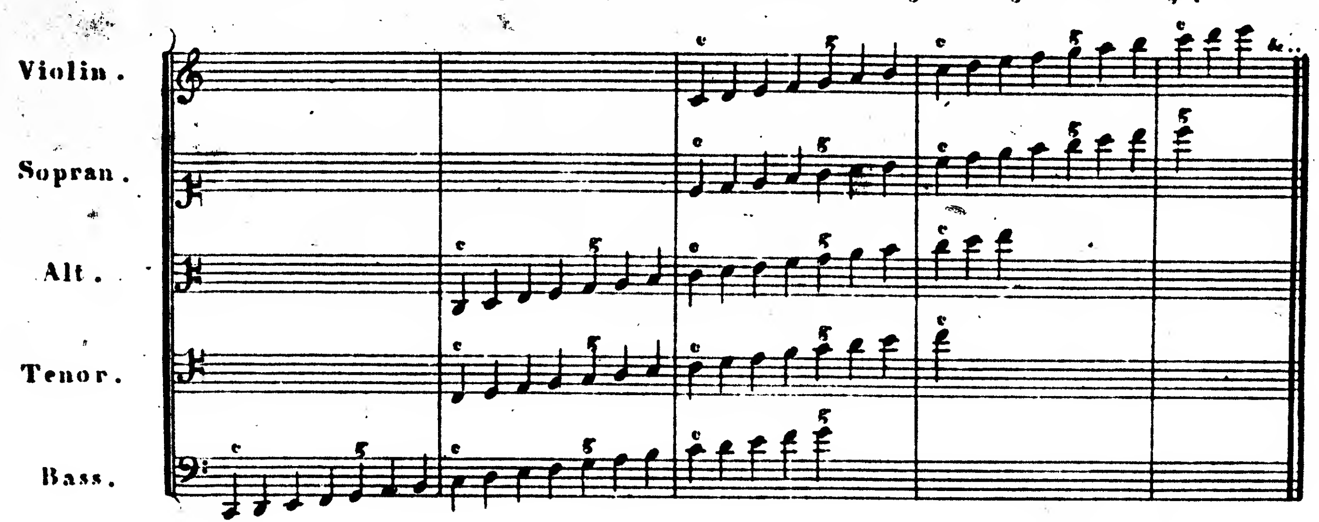
- 1er Accord : Septième diminuée posée sur le demi-Ton au-dessous de la dominante du Ton dans le quel on module, ou bien
- 1er Accord : Sixte augmentée posée sur le demi-Ton au-dessus de la dominante du Ton dans le quel on module.
- 2d Accord : l'accord de la tonique dans son second renversement.
- 3e Accord : Septième dominante.

Bei enharmonischen Verwechslungen in jeder Tonart ist dasselbe zu beobachten. Diese, in jeder Tonart anwendbare, und aus vier bestimmten Accorden bestehende Formel, kann auf eine allgemeine Ansicht zurückgeführt werden, wie folgt :
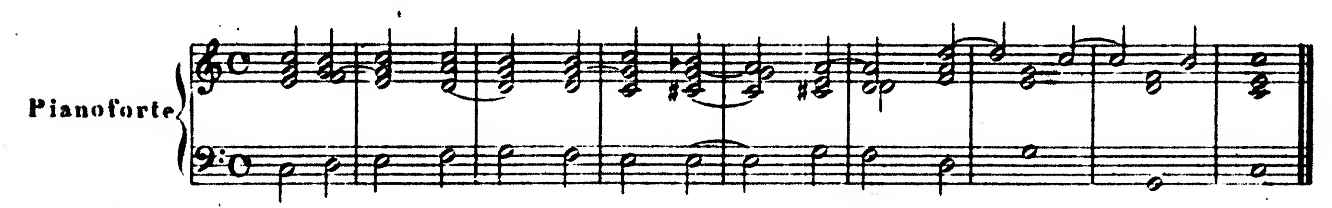
- 1ter Accord : Verminderte Septime auf dem nächsten halben Ton *unterhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will, oder auch
- 1ter Accord : Übermässige Sexte auf dem nächsten halben Ton *oberhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will.
- 2ter Accord : Der Tonica-Dreiklang in seiner zweiten Umkehrung.
- 3ter Accord : Die Dominanten-Septime.

4.e Accord : l'accord de la tonique sans renversement.	4.ter Accord : Der Tonika-Dreiklang ohne Umkehrung.

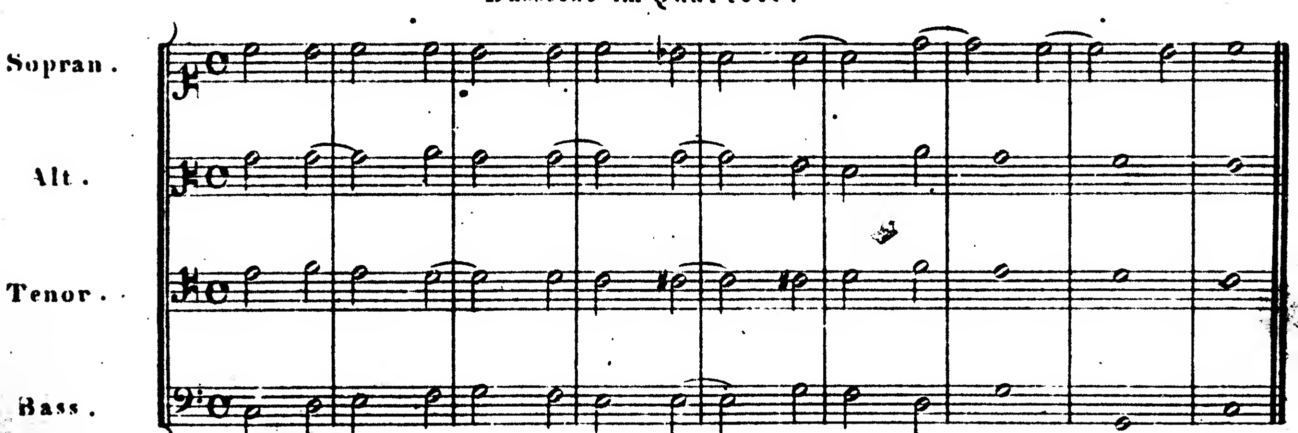
14.) Anmerkung des Übersetzers. Weñ der Schüler bereits einige Übung im Aufsuchen und Schreiben der Accorde erlangt hat, so wird es sehr vortheilhaft seyn, um auch den Gang der einzelnen Stimen noch klarer zu übersehen, weñ er jede Stimme auf einer eigenen Zeile, und zwar in den übrigen, für den Chor gebräuchlichen Schlüsseln, zu setzen sich angewöhnt. Die 4 Schlüsseln, Sopran, Alt, Tenor und Bass haben folgende Lagen und Umfang:



Weñ der Schüler also bereits im Stande ist, sich selber eine richtige Accordenfolge zu erfinden, so kann er sie, nach vorhergehendem Aufschreiben für das Pianoforte, auch noch folgendermassen setzen. z:B:



Dasselbe im Quartett.

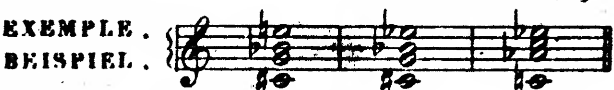


Man muss nur so viel möglich in den Mitteloctaven, zwischen den 2 G  und verbleiben.

Auf diese Art können viele der, in diesem Werke befindlichen, Accorden-Beispiele zur Übung in mehreren Tonarten aufgeschrieben werden.

La Tierce diminuée est généralement proscrite de la bonne harmonie; mais enharmoniquement elle peut avoir lieu; dans ce cas elle représente la seconde majeure:

Die verminderte Terz ist, im allgemeinen, aus der reinen Harmonie ausgeschlossen; doch enharmonisch kann sie Statt haben; in diesem Falle stellt sie die grosse Secunde vor:
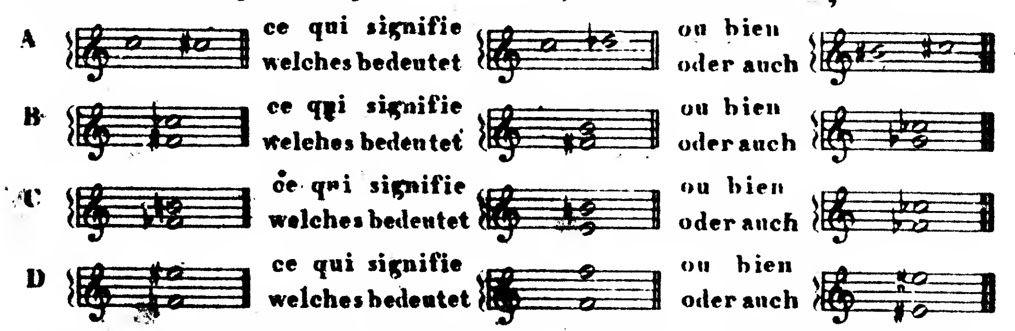


La Tierce diminuée (*Ut* dieze et *Mi* bémol) dans la seconde mesure remplace (*Ré* bémol et *Mi* bémol) la seconde majeure:

Die verminderte Terz, (*Cis* u. *Es*) im 2ten Takte steht an der Stelle der grossen Secunde (*Des* u. *Es*.)
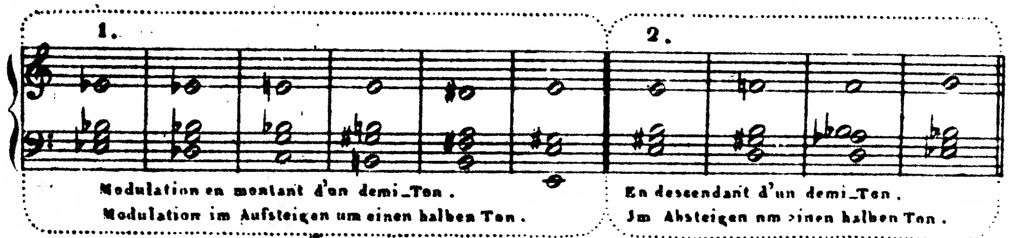


Dans l'emploi de l'enharmonique il se présente quelquefois d'autres intervalles proscrits partout ailleurs et qui même n'existent pas dans le système musical, comme par exemple:

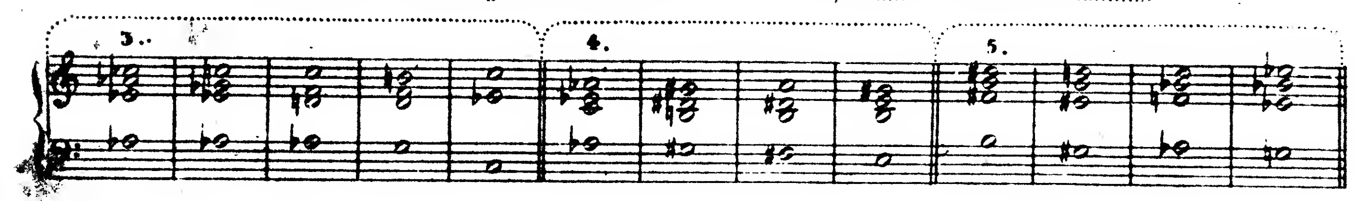
Im Gebrauche des Enharmonischen kommen bisweilen andere, ausserdem überall ausgeschlossene Intervalle vor, die sonst im Ton-Systeme gar nicht existieren; z:B:

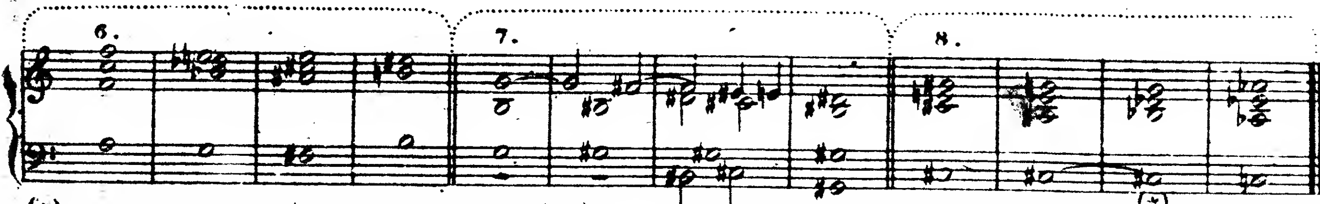


Voici encore quelques modèles de transitions enharmoniques:

Hier noch einige Beispiele enharmonischer Verwechslungen:







(*) Cet UT♯ représente RÉ♭. On n'en écrit pas le changement par rapport à l'exécution.

(*) Dieses CIS stellt eigentlich ein DES vor. Man schreibt nur, um die Ausführung nicht zu erschweren, diese Verwechslung nicht auf.

En général, les transitions enharmoniques sont des surprises dont il ne faut point abuser : elles peuvent faire quelquefois bon effet; mais souvent elles en produisent un mauvais. C'est une arme dangereuse entre les mains de ceux qui n'ont pas le vrai sentiment de l'art.

Nous ne donnons point ici de tables des modulations : elles sont inutiles; car pour préluder ou pour composer, il est d'une nécessité indispensable de savoir moduler, et quand on sait moduler ces tables ne servent à rien.

Jl y a d'ailleurs un grand inconvénient à les consulter : on n'y trouve *qu'une seule* formule de chaque modulation, tandis que la même modulation peut et doit être modifiée de différentes manières selon la mélodie, selon ce qui précéde ou ce qui suit, enfin selon ce qu'on veut exprimer.

Überhaupt sind die enharmonischen Übergänge nur Überraschungen, von welchen man keinen Missbrauch machen darf : sie köñen bisweilen gute Wirkungen hervorbringen; oft aber auch sehr schlechte. Es ist eine gefährliche Waffe in der Hand derjenigen, denen das wahre Kunstgefühl mangelt.

Wir geben hier keine Tabellen der Modulationen : sie sind uñütz; deñ um zu fantasieren, präludieren und componieren, ist es eine unerlässliche Nothwendigkeit modulieren zu köñen, und weñ man diess kañ, so dienen die Tabellen zu nichts.

Dagegen ist es sehr nachtheilig, weñ man sich angewöhnt, solche Vorschriften zu Rathe zu ziehen: man findet da doch *nur eine Formel* jeder Modulation, während dieselbe Modulation auf vielerlei Arten, nach der Melodie, nach dem, was vorherging, oder nachfolgen soll, und endlich überhaupt nach dem, was man eben ausdrücken will, angewendet und geändert werden muss.

SCHLUSS-ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUR ERSTEN ABTHEILUNG.

Nebst den schriftlichen Übungen, welche die Schüler über alles vorhergegangene in allen Tonarten auszuführen haben, müssen diejenigen unter ihnen, welche des Pianoforte-Spieles wenigstens in soweit kundig sind, dass sie in langsamen Accordenfolgen präludieren können, alle Modulations-Regeln, in einem ruhigen Phantasieren ausüben und anwenden lernen, da selbst die lebhafteste Einbildungskraft, ohne Hülfe des Gehörs, über die Wirkung der verschiedenen Harmonien sich nicht immer aufklären könnte. Nebst dem, dass das Compositions-Talent dadurch richtig geleitet wird, ist dieses auch für die gewandteren Spieler die erste Vorübung zum Jmprovisieren (Phantasieren), und in dieser Rücksicht als eine unerlässliche theoretische Vorkeñtniss zu meiner Phantasieschule (Wien, bei A. Diabelli und Comp.) anzusehen. Selbst die selteneren, besonders begabten Talente, welche auf den Unterschied zwischen dem Regelmässigen und Unzulässigen schon durch ein angebornes natürliches Gefühl aufmerksam gemacht werden, köñen nur durch das vielseitigste praktische Ausüben diejenige Zuverlässigkeit im Schreiben erhalten, welche in der Folge beim Componieren alle hindernde Ängstlichkeit beseitigt. So müssen auch dem Schriftsteller die Gesetze der Orthographie, &c:... so angewöhnt seyn, dass er nicht mehr nöthig hat, an dieselben noch während dem Niederschreiben seiner Jdeen zu denken.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ENDE DER ERSTEN ABTHEILUNG.

ZWEITER

THEIL.

Seconde Partie.

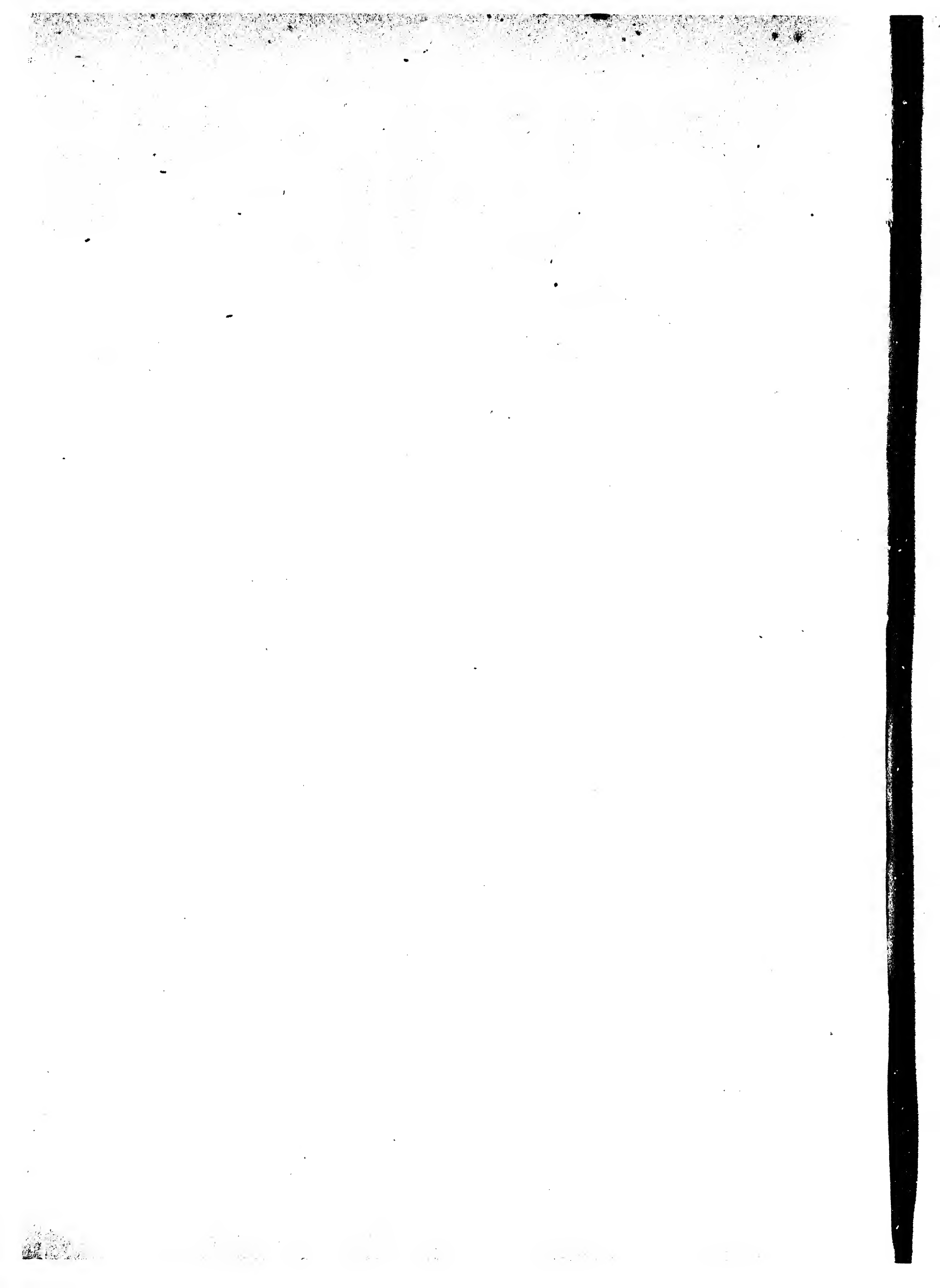


TABLE DES MATIÈRES DE LA SECONDE PARTIE. | JNHALT DES ZWEITEN THEILS.

SECONDE PARTIE.

DES NOTES ACCIDENTELLES DANS L'HARMONIE.

Avant de discuter cette matière importante, il ne sera pas sans interêt de donner ici la remarque suivante, sur l'origine des notes qui ne comptent point dans les accords.

L'Harmonie était dans son origine très bornée: il n'existait alors que fort peu d'accords qui ne marchaint que d'un mouvement trainant et languissant, et qu'on n'osait pas renverser. Deux ou plusieurs notes contre une n'avaient point lieu: un accord dissonant etait à peine connu, on ne pouvait l'employer parcequ'on ne savait ni le préparer, ni le résoudre. Avec cette Harmonie on n'accompagnait que le Plain-chant qui n'était pas même mesuré, parceque la mesure n'existait pas encore.

Qu'on se représente donc l'Harmonie de ce temps à peu-prés comme il suit:
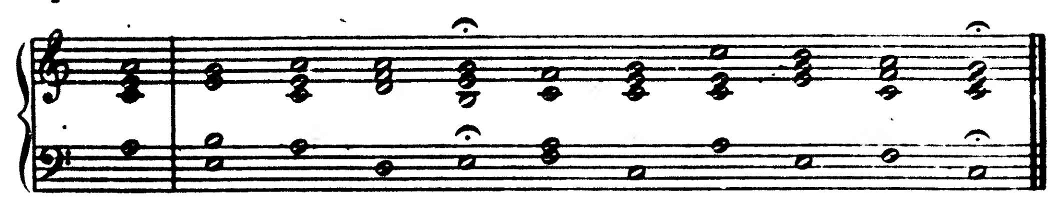
ZWEITER THEIL.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN IN DER HARMONIE.

Vor der Erörterung dieses wichtigen Gegenstandes, wird folgende Bemerkung über den Ursprung der Noten, welche nicht zur Harmonie gerechnet werden, nicht ohne Nutzen seyn.

Die Harmonie war in ihrer Entstehung äusserst beschränkt. Es gab damals nur eine sehr kleine Anzahl Accorde, die sich in sehr gedehntem und matten Zeitmasse langsam fortbewegten, und die man nie umzukehren wagte. Zwei oder mehrere Noten auf eine fanden nie statt; man kante fast gar keine dissonierenden Accorde, und wusste davon keinen Gebrauch zu machen, da man selbe weder vorzubereiten noch aufzulösen verstand. Mit dieser Harmonie begleitete man nur den Vollgesang (*CHORAL*), der selber ohne Takt war, da man die Takteintheilung noch nicht kannte.

Man stelle sich die Harmonie jener Zeit ungefähr auf folgende Art vor:

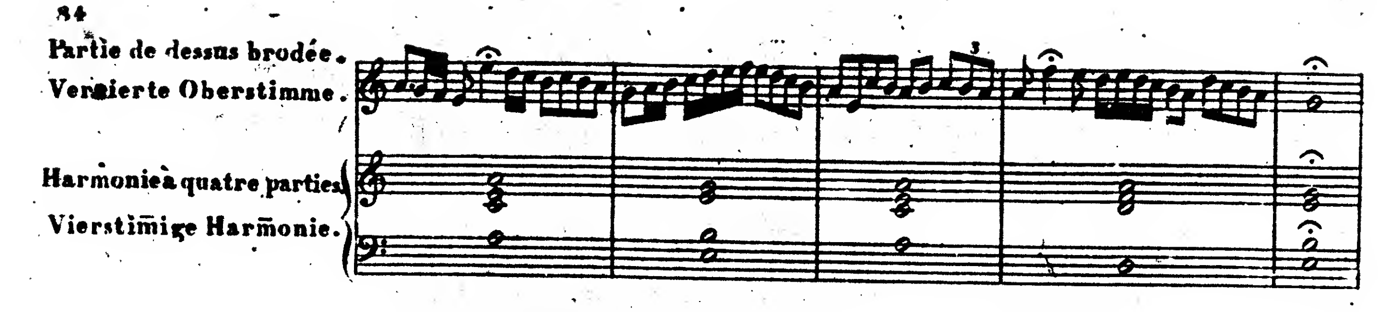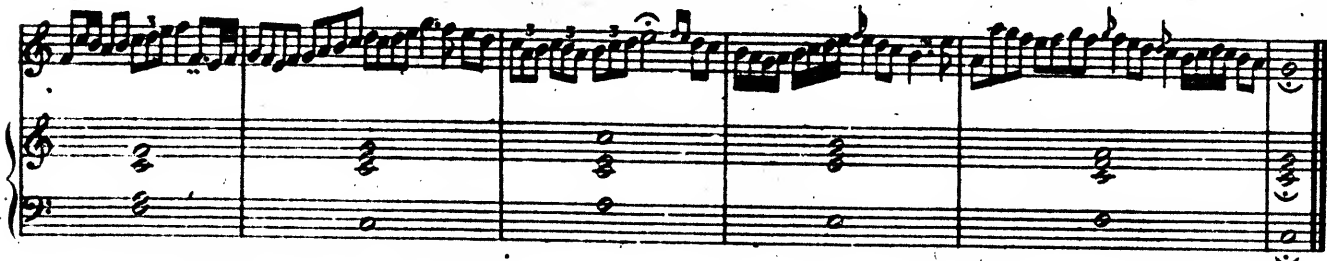


Encore s'en faut-il de beaucoup qu'elle fût aussi pure et aussi pleine. On s'imaginera fa-facilement qu'une telle Harmonie devait bientôt fatiguer, paraître sans charme, sans intérêt, et devenir enfin tout-à-fait ennuyeuse. Pour remédier en quelque sorte à ces inconvéniens on introduisit l'usage assez bizarre de la broder arbitrairement, c'est-à-dire, de fleurir à volonté la partie de dessus dans les Choeurs du Plain-Chant. Cette espéce de prélude fait au hazard et sans aucun principe preliminaire, devait necessairement amener des abus et des vices sans nombre. ***JEAN de MURIS***, qui vivait dans le 14me siécle s'en plaignait déjà fortement.

Pour donner une idée de cette broderie arbitraire, nous allons varier ici la partie de dessus de l'exemple précédent, à peu-prés dans ce goût, mais vraisemblablement d'une manière un peu plus correcte.

Auch war sie weit von dieser Reinheit und Fülle entfernt. Man wird sich leicht vorstellen, dass eine solche Harmonie bald ermüdend, reizlos, unbedeutend, und endlich langweilig erscheinen musste. Um diesem Übel einigermassen abzuhelfen, führte man den ziemlich seltsamen Gebrauch ein, sie willkührlich auszuschmücken, das heisst, die Oberstimme des Chorals nach Belieben zu verzieren. Diese Art, aufs Gerathewohl und ohne irgend einen vorhergehenden Grundsatz den Gesang zu varieren, musste nothwendig eine Menge Missbräuche und Übel nach sich führen. Schon ***JOHANN de MURIS***, der im 14ten Jahrhunderte lebte, beklagte sich hierüber nachdrücklich.

Um von diesen willkührlichen Verzierungen einen Begriff zu geben, wollen wir hier die Oberstimme des vorhergehenden Beispieles beiläufig in jenem Geschmacke, jedoch auf eine wahrscheinlich regelmässigere Art, zu verzieren versuchen.





Jl est évident qu'on ne pouvait pas broder, comme dans cet exemple, sans introduire dans l'Harmonie une foule de notes étrangères aux accords. Cet usage, quoique mauvais dans son origine, a fini néanmoins par rendre un grand service à l'art : il a fait voir que des notes étrangères aux accords pouvaient fort bien se marier avec les notes réelles sous certaines conditions. Dès-lors on à commencé dans les traités de composition à prescrire des règles pour les employer; mais il reste encore beaucoup à dire sur cette matière intéressante, que nous avons cherché à développer, autant que possible, dans cet article.

On distingue dans l'Harmonie deux sortes de Notes.

1° Celles qui, en déterminant la nature d'un accord, le distinguent des autres. Nous les appellerons *Notes réelles*, *Notes essentielles* ou *Notes intégrantes*.

2° Celles qui ne comptent pas dans l'accord, qui lui sont tout-à-fait étrangères et qui ne s'employent que conditionnellement. Nous les appellerons *Notes accidentelles*, *Notes conditionelles*.

Le principe général qui admet les notes accidentelles est fondé sur l'expérience; c'est elle qui nous a appris que les notes qui entourent immédiatement une note réele, peuvent servir à orner ou fleurir cette dernière.

Es ist klar, dass man auf die vorstehende Art nur verzieren konte, indem man in die Harmonie eine Menge fremder, zu den Accorden gar nicht gehöriger Noten einführte. Dieser Gebrauch nun, obschon in seiner Entstehung fehlerhaft, leistete in der Folge der Kunst den wichtigsten Dienst: er zeigte nähmlich, dass viele, den Accorden ganz fremde Noten, sich unter gewissen Bedingungen recht wohl mit jenen, welche die Grundharmonie bildeten, vereinigen liessen. Von da an begann man in den Compositions-Lehrbüchern über deren Gebrauch Regeln vorzuschreiben; doch giebt es noch Vieles über diesen bedeutenden Gegenstand zu sagen, das wir in diesem Abschnitte, so viel als möglich, zu entwickeln getrachtet haben.

Man unterscheidet in der Harmonie zwei Arten von Noten.

1tens Solche, die, indem sie die Natur eines Accordes bestimen, ihn von andern unterscheiden. Wir werden sie *wesentliche*, *bestimte*, oder *zur Vollständigkeit des Accordes gehörige Noten* nennen.

2tens Solche, die nicht zum Accorde gerechnet werden, sondern ihm ganz fremd sind, und die nur Bedingungsweise angewendet werden können. Wir werden sie *zufällige*, *durchgehende* oder *bedingte Noten* nennen.
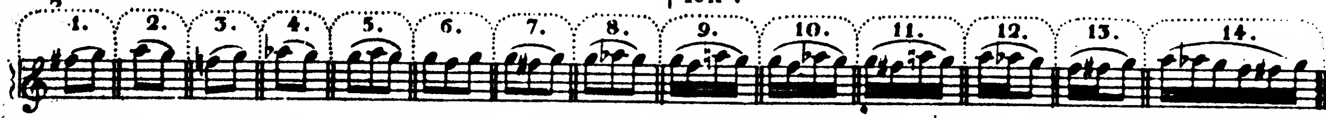
Der allgemeine Grundsatz, nach dem die durchgehenden Noten zulässig sind, ist auf die Erfahrung begründet; diese ist es, die uns lehrte, dass diejenigen Töne, welche eine wesentliche Note unmittelbar umgeben, zur Verzierung oder zum Schmucke dieser letzteren dienen können.

En supposant *Sol note réelle*, on le trouve entouré de *Fa*♮, *Fa*♯, *La*♭, *La*♮;(*) ce *Sol* serait donc le point principal autour du quel on pourrait ranger les quatre autres notes, et cela de différentes manières et sous des conditions diverses.

On pourrait par exemple le représenter avec les Figures suivantes:

Weñ wir z.B. das *G* als wesentliche Note annehmen, so finden wir es von *F*, *Fis*, *As* und *A* umgeben;(*) dieses *G* wäre also der Mittelpunkt, um welchen man die andern, ihn umgebenden vier Töne, und zwar auf mancherlei Arten und unter verschiedenen Bedingungen aufstellen könnte.

Man köñte es, z.B. unter folgenden Figuren darstellen:

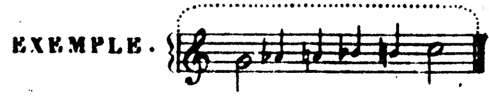


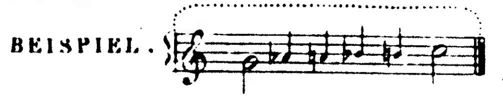
Comme une note est commune à plusieurs accords il est clair que ces quatorze figures pourraient être accompagnées, soit par l'accord d'*Ut*, soit par celui de *Sol*, ou celui de *Mi*♭ *etc:* ce qui explique en même tems la possibilité d'accompagner certains chants avec une harmonie différente.

Pour passer d'une note réelle à une autre, (par exemple de *Sol* à *Ut* ou d'*Ut* à *Sol*,) on peut employer toutes les autres notes qui se trouvent entr' elles deux.

Da eine Note mehreren Accorden gemeinschaftlich seyn kañ, so ist es klar, dass die vorstehenden 14 Figuren sowohl vom *C*=Accord, als vom *G*,—oder *Es*=Accord, *etc:*.. begleitet werden köñten; was dañ auch die Möglichkeit erklärt gewisse Melodien mit mehreren verschiedenartigen Harmonien begleiten zu können.
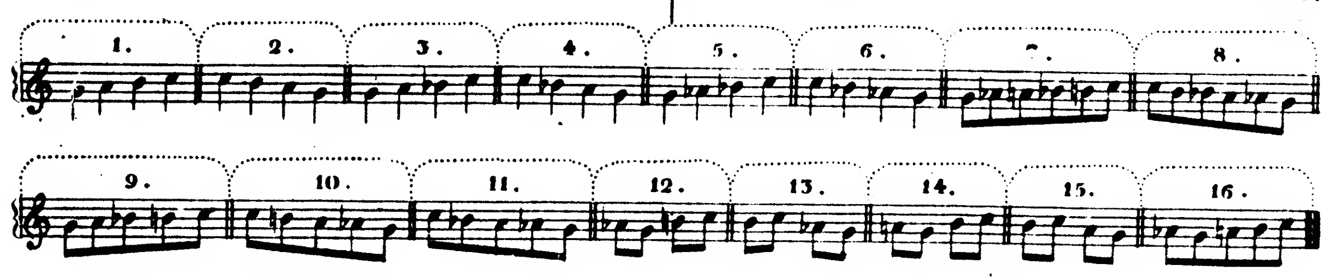
Um von einer wesentlichen Note zur andern zu gehen, (z.B. von *G* zum *C*, oder vom *C* zum *G*) kañ man alle andern, zwischen denselben befindlichen Töne anwenden.

EXEMPLE. 

BEISPIEL. 

La♭ et *La*♮ font deux Secondes supérieures avec *Sol*, et *Si*♭ et *Si*♮ font deux Secondes inférieures avec *Ut*. Voici différentes manières de lier le *Sol* avec l'*Ut* par ces quatre intermediaires:

As und *A* bilden zwei Obersecunden mit *G*, und *B* und *H* bilden zwei Untersecunden mit *C*. Hier folgen verschiedene Verbindungs=Arten des *G* mit dem *C* durch diese 4 Zwischen Noten:



Jl est à remarquer qu'il y a dans les Numéros 7 et 8 quatre notes accidentelles, pour deux réelles.

Par les différentes manières dont on employe les Notes accidentelles, on peut les diviser en six classes, savoir:

Es ist zu bemerken, dass bei Nº 7 und 8, *vier* zufällige (*durchgehende*) Noten auf zwei *wesentliche* kommen.

Bei den verschiedenen Arten, wie man die *durchgehenden* Noten gebraucht, kañ man sie in 6 Klassen eintheilen, nähmlich:

(*) Jl est important de se rappeler que ces quatre notes font avec la note réelle:

1º Une Seconde majeure inférieure (Fa♮ Sol.)
2º Une Seconde mineure inférieure (Fa♯ Sol.)
3º Une Seconde mineure supérieure (La♭ Sol.)
4º Une Seconde majeure supérieure (La♮ Sol.)

(*) Es ist wichtig, zu erinnern, dass diese 4 Noten zu der wesentlichen Note folgende Jntervalle bilden:

1tens Eine grosse Untersecunde (F, G.)
2tens Eine kleine Untersecunde (Fis, G.)
3tens Eine kleine Obersecunde (As, G.)
4tens Eine grosse Obersecunde (A, G.)

1º Notes de passage (ou Notes passagéres.)
2º Petites Notes (ou Notes de goût.) En Jtalien *Appoggiature.*
3º Notes syncopées ou simplement Syncopes.
4º Suspensions ou Prolongations.
5º La Pédale.
6º Les Anticipations.

1tens Durchlaufende (durchgehende) Noten.
2tens Vorschläge (Geschmacksnoten, kleine Noten, Verzierungen) italienisch *Appoggiature.*
3tens Syncopierte (getheilte) Noten, oder Synkopen kurzweg.
4tens Verzögerungen oder verlängerte Noten.
5tens Der Orgelpunkt. (Das Orgelpedal.)
6tens Vorhalte. (Anticipationen.)

I.
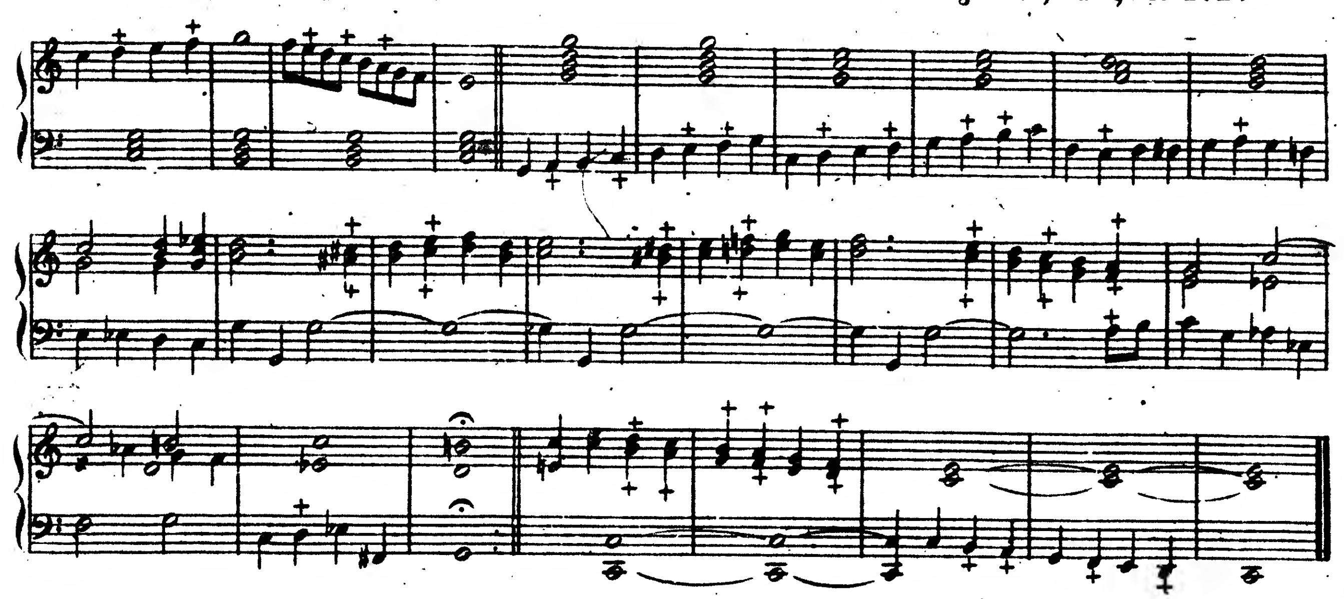
DES NOTES DE PASSAGE.

1º Les Notes de passage remplissent les intervalles d'une note réelle à une autre, soit dans une seule partie, soit dans plusieurs à la fois, comme par exemple: (*)

I.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN.

1tens Die durchgehenden (durchlaufenden) Noten füllen die Zwischenräume von einer wesentlichen Note zur andern, sowohl in einer Stimme, wie in mehreren Stimmen zugleich, aus, wie z: B: (*)



En supprimant les notes de passage dans les quatre premières mesures de cet exemple la partie supérieure ne ferait plus que les notes: qui sont toutes réelles. Ainsi la première note de passage (*le Ré*) se trouve entre *Ut* et *Mi:* et la seconde (*le Fa*) entre *Mi* et *Sol etc:...* cette remarque nous conduit à observer que les notes de passage ne peuvent avoir lieu qu'en se liant avec les notes réelles par *degrès conjoints*; c'est-à-dire, en marchant par gammes ou par fragmens de gammes.

Weñ man in den vier ersten Takten dieses Beispieles die Durchgangs-Noten weglassen wollte, so würde die Oberstimme nur folgende Noten haben, die alle wesentlich sind: Also befindet sich die erste durchgehende Note *(D)* zwischen *C* und *E*, und die zweite (das *F*) zwischen *E* und *G*, *etc:..* diese Bemerkung zeigt, dass die Durchgangs-Noten nur Statt finden können, weñ sie stufenweise sich mit den wesentlichen Noten verbinden, das heisst, weñ sie nach den Tonleitern, oder nach Abtheilungen derselben fortschreiten.

(*) Les notes de Passage sont toujours marquées d'une (+)

(*) Die Durchgangs-Noten sind hier überall mit einem (+) bezeichnet. *(Anm: des Verf:)*

2° Les notes de passage tombent ordinairement sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible du temps, surtout lorsqu'on les place dans la Basse; mais elles peuvent aussi quelquefois avoir lieu sur les temps forts, principalement lorsque l'accord a déjà été frappé avec ses notes réelles seules, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple précédent.

3° Jl y a plus fréquemment une seule note de passage entre deux réelles; il peut cependant y en avoir quelquefois deux.

4° Elles peuvent avoir lieu dans toutes les parties.

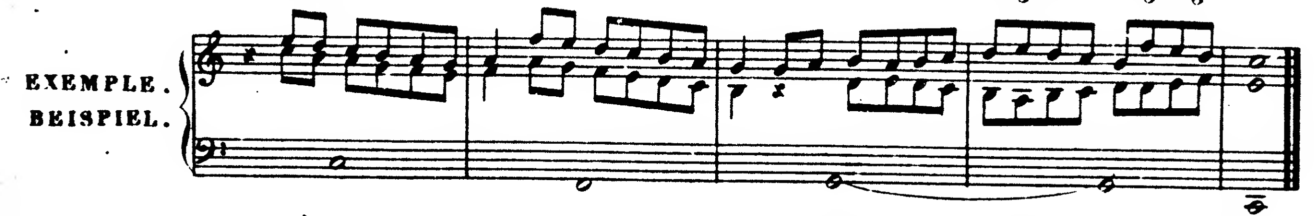
5° Quand elles se font dans deux parties à la fois, elles marchent par Tierces ou par Sixtes ou par mouvement contraire:

2tens Die Durchgangs-Noten fallen gewöhnlich auf die schwachen, (schlechten) Takttheile oder auf den leichteren Theil des Zeitmaasses, besonders weñ sie im Basse vorkomen; doch könen sie auch zuweilen auf den schweren (guten) Takttheilen vorkomen, vorzüglich weñ der Accord schon mit seinen wesentlichen Noten allein angeschlagen worden ist, wie in dem vorhergehenden Beispiele zu sehen war.

3tens Meistens ist zwischen zwei wesentlichen Noten nur eine durchgehende, doch können bisweilen auch zwei statt haben.

4tens Sie könen in allen Stimen vorkommen.

5tens Weñ sie in zwei Stimen zugleich vorkommen, so gehen sie zusamen entweder in Terzen, oder Sexten, oder in widriger Bewegung:

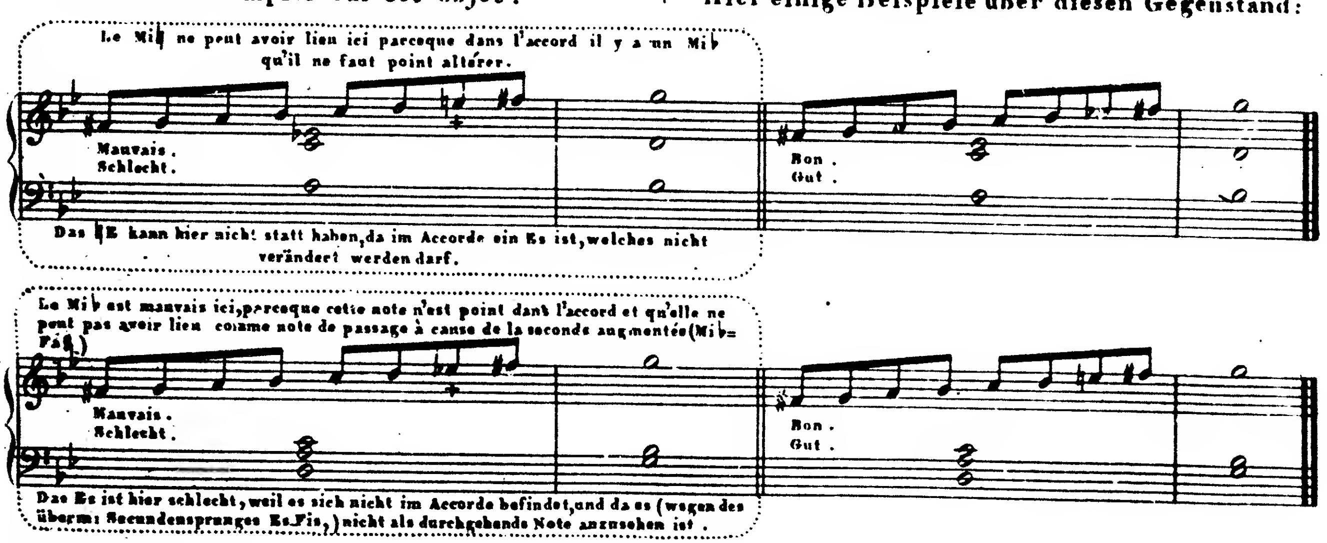


6° Dans l'emploi des notes de Passage, il faut bien faire attention au ton dans lequel on se trouve et aux notes réelles des accords; il faut surtout éviter d'altérer mal-à-propos les notes qui appertiennent au ton et aux accords. (*)

Voici des exemples sur cet objet:
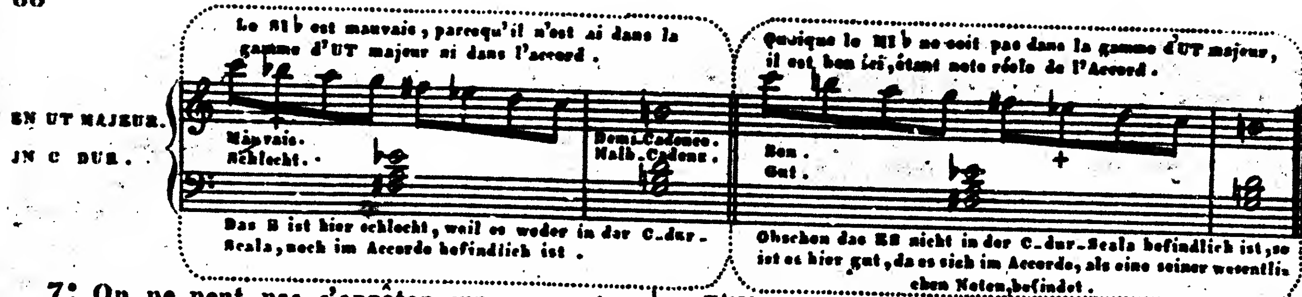
6tens Beim Gebrauch der durchgehenden Noten muss man auf die Tonart, in der man sich befindet, und auf die wesentlichen Noten des Accordes wohl Acht geben; vor allem muss man vermeiden, die Töne, welche zu der bestimten Tonart oder zum Accorde gehören, zu unrechter Zeit durch Versetzungszeichen zu ändern. (*)

Hier einige Beispiele über diesen Gegenstand:
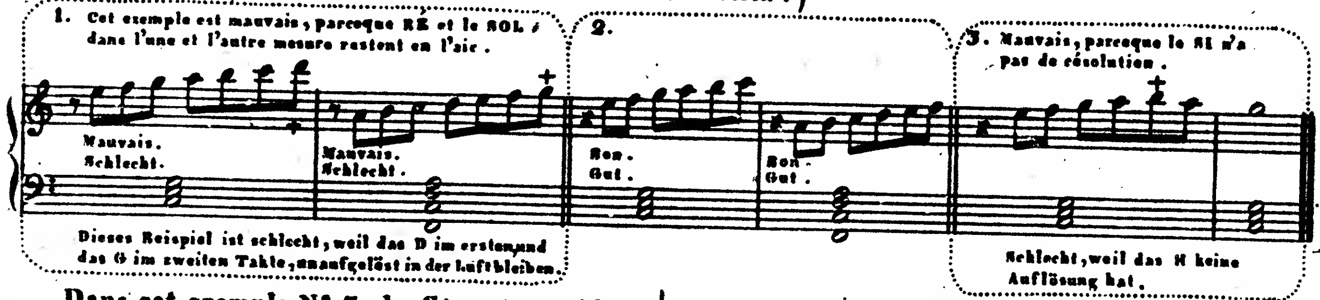


(*) L'intervalle de Seconde augmentée n'est pas regardé comme dégré conjoint, et parconséquent ne peut pas s'employer comme Note de passage.

(*) Das Jntervall der übermässigen Secunde wird nicht als nächstliegende Stufe betrachtet, und kann also nicht als Durchgangsnote angesehen werden.



7° On ne peut pas s'arrêter sur une note de passage; il faut toujours l'appuyer, la résoudre sur une note réelle.

7tens Man kañ auf einer Durchgangs-Note nicht stehen bleiben (oder mit ihr abschliessen) sie muss immer sich auf eine wesentliche stützen, (in dieselbe auflösen.)

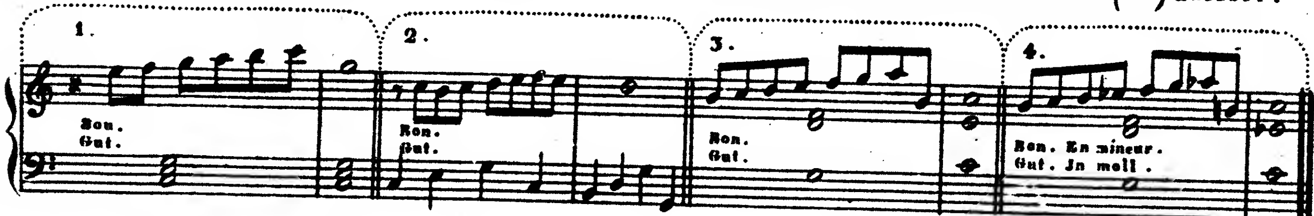


Dans cet exemple N° 3, le *Si*, note accidentelle, reste en suspens parcequ'il n'entoure pas immédiatement la note réelle *Sol*: ce *Si* appartient à une autre note réelle (l'*Ut*) qui ne le suit pas.

Dans l'exemple suivant, le *Si* est bon parcequ'il se résout sur l'*Ut*, sa note réelle.

Jn dem Beispiele N° 3, bleibt das durchgehende *H* in Ungewissheit, weil es nicht unmittelbar an das wesentliche G gränzt; dieses *H* gehört einer andern wesentlichen Note (dem C), welches nicht darauf folgt.

Jm nachfolgenden Beispiele ist das *H* gut, weil es sich in seine wesentliche Note (*C*) auflöst.



Le *La* est bon dans ces deux derniers exemples, parcequ'il est note réelle de (*Sol-Si-Ré-Fa-La*), accord de neuvième majeure dans le premier, et de neuvième mineure dans le second.
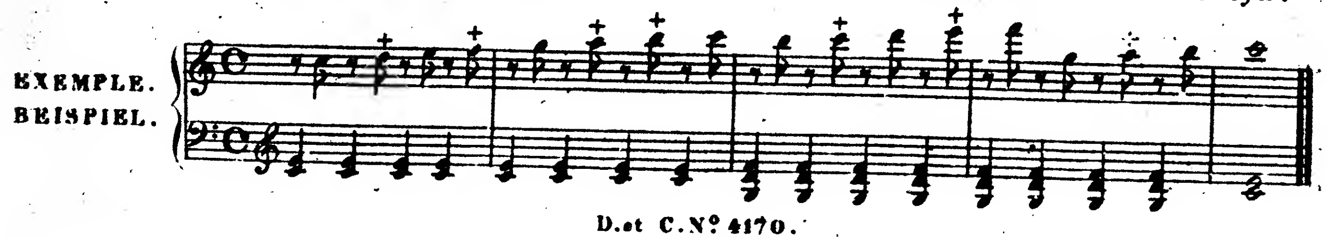
8° On ne commence pas un trait avec une note de passage; cela n'appartient qu'aux petites notes (*Appoggiature.*)

9° Les notes de passage peuvent être coupées par de courtes pauses, mais il faut en ce cas que le mouvement soit un peu vif.
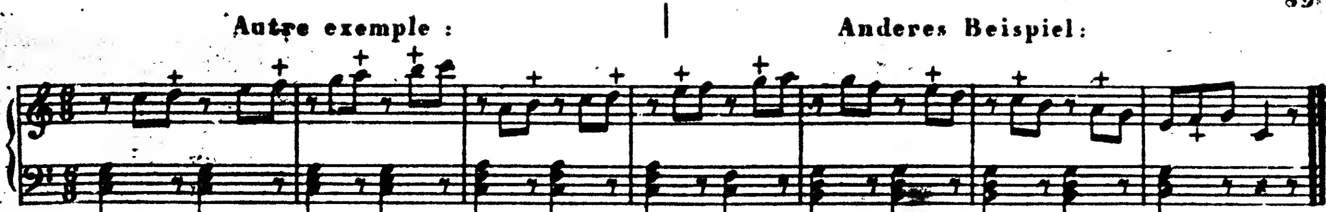
Das *A* ist in den Beispielen N° 3 und 4 gut, weil es eine *wesentliche* Note vom Nonen Accorde (*G,H,D,*[illegible]) ist und im ersten eine grosse, im zweiten ([illegible] *As*) eine kleine None bildet.

8tens Man fangt einen Satz nie mit einer durchgehenden Note an; dieses kañ nur durch Vorschläge, (kleine Noten, *Appoggiature*) geschehen.

9tens Die Durchgangs-Noten kōnen durch kleine Pausen unterbrochen werden; doch muss in diesem Falle das Zeitmaass etwas lebhaft seyn.



Autre exemple : | Anderes Beispiel:
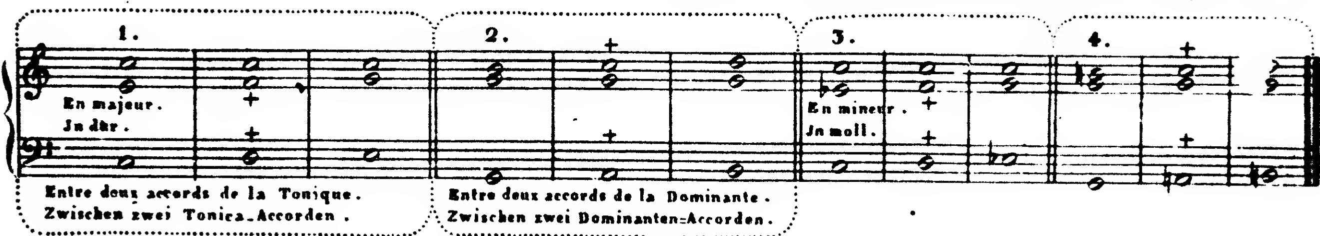


10° Jl faut, dans l'emploi des notes de passage, avoir égard au mouvement de la mesure et à la valeur des notes ; car un trait qui produit de l'effet dans un mouvement vif peut donner beaucoup de dureté dans un mouvement lent . C'est l'oreille qui doit guider sur ce point . En général, les mouvemens vifs sont plus favorables aux notes de passage que les mouvemens lents . La Mélodie peut cependant en faire dans tous les mouvemens .

10tens Beim Gebrauche der durchgehenden Noten muss man auf das Tempo und den Werth der Noten wohl Rücksicht nehmen, deñ eine Figur, die in raschem Zeitmaasse sehr viel Wirkung hervorbringt, kañ in langsamer Bewegung unendlich hart klingen . Über diesen Punkt muss das Gehör leiten und entscheiden . Überhaupt sind schnelle Tempo's den durchgehenden Noten günstiger als die langsamen . Die Melodie kann sie jedoch in jedem Zeitmaasse benützen . (15)

15.) Anmerkung des Übersetzers. So geschieht es, z.B. sehr häufig, dass Anfänger im Pianofortespiele, beim langsamen Durchbuchstabieren eines Stückes, jeden Augenblick auf missstimende Töne stossen, die leicht vom Unkundigen für unrichtig gehalten werden, obschon sie, im rechten Tempo vorgetragen, vollkomen den vom Autor beabsichtigten guten Effekt hervorbringen ; und oft genug wurde, bloss durch falsches Auffassen des Tempo's und Vortrags, selbst bei Produktionen, manches wohldurchdachte und streng regelmässige Tonwerk, für misstönend und falsch geschrieben gehalten . Welch eine widrige Wirkung macht, z.B. eine *Fuge* von *Seb: Bach*, wenn man sie nicht genau in dem ihr zukommenden Zeitmasse, und mit dem gehörigen Kunstvortrage zu spielen weiss !
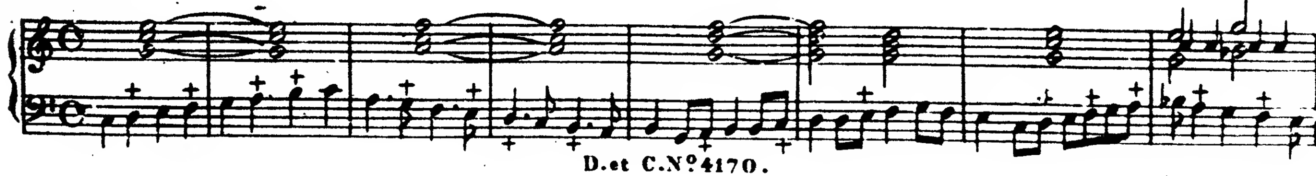
Le cas suivant est remarquable en ce que les notes de passage peuvent y avoir une grande valeur : elles sont notes de passage parcequ'on peut doubler, tripler et même quadrupler l'*Ut* du 1er et 3e exemple, et le *Sol* du 2e et 4e exemple, ce que l'on ne pourrait pas faire si ces notes appartenaient à des accords de septième.
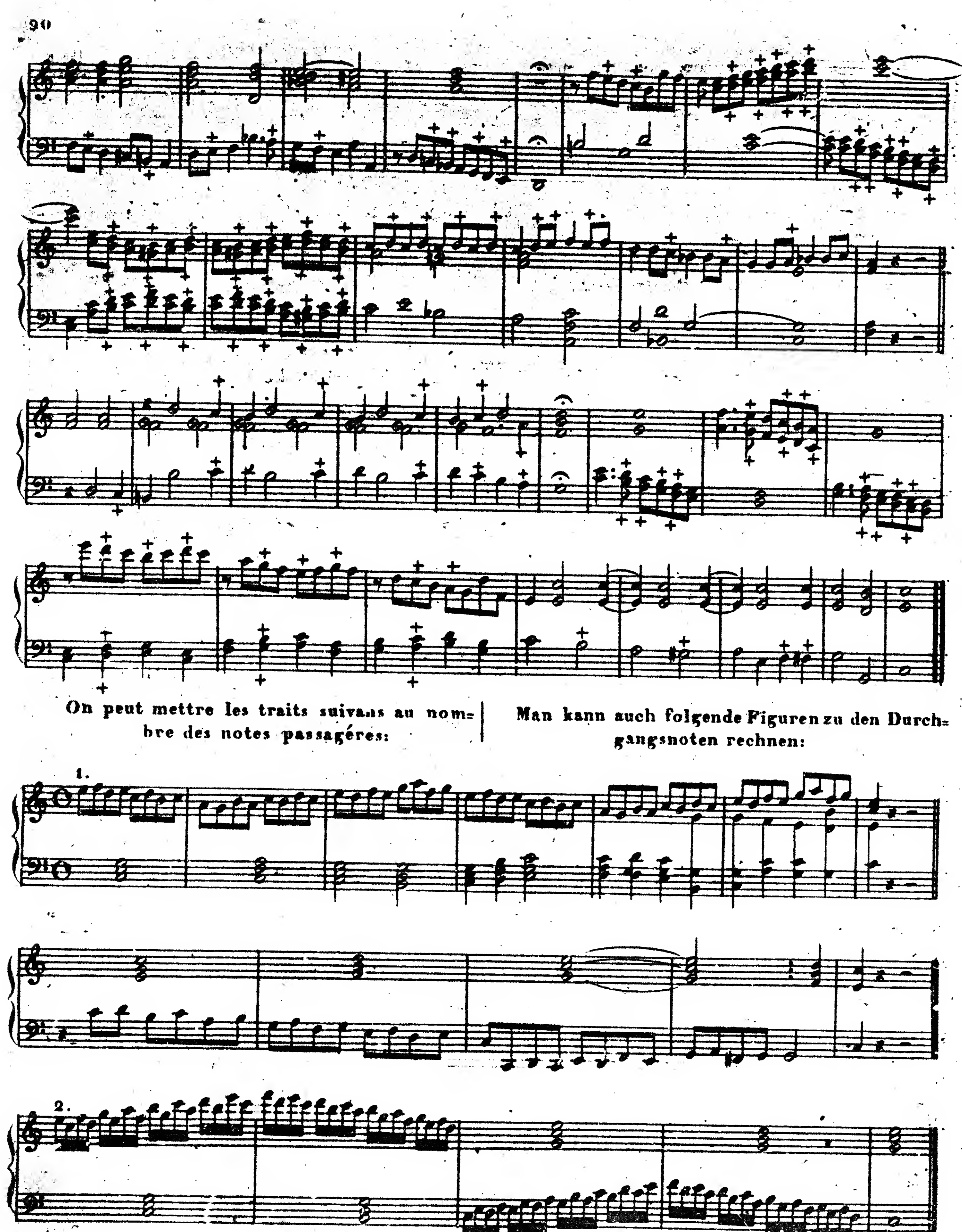
Merkwürdig ist der folgende Fall, indem die Durchgangs-Noten in demselben sehr langsam und gewichtig seyn köñen ; als Durchgangs-Noten müssen sie angesehen werden, da man im 1ten und 3ten Beispiel das *C*, und im 2ten und 4ten das *G* nicht nur verdoppeln, sondern auch verdreifachen, ja selbst vervierfachen kann ; was nicht möglich wäre, weñ diese Noten den Septimen-Accorden angehörten.



Au reste, les notes de passage peuvent s'employer avec toutes sortes de valeurs . Voici des exemples où elles sont placées avec differens desseins :
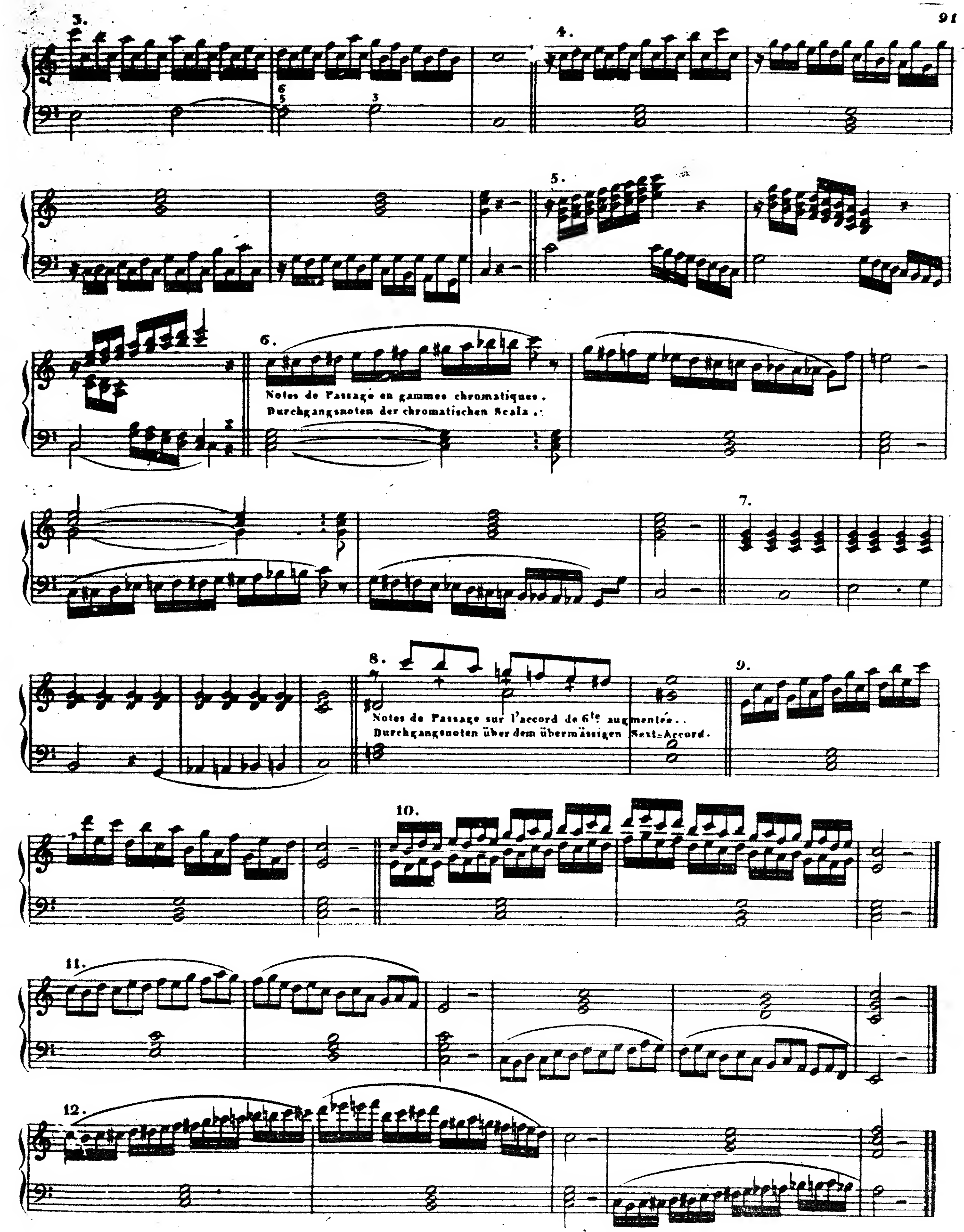
Übrigens köñen die Durchgangsnoten in jeder Art von Bewegungen angewendet werden . Jn folgenden Beispielen komen sie in verschiedenen Figuren vor :





On peut mettre les traits suivans au nombre des notes passagéres:

Man kann auch folgende Figuren zu den Durchgangsnoten rechnen:
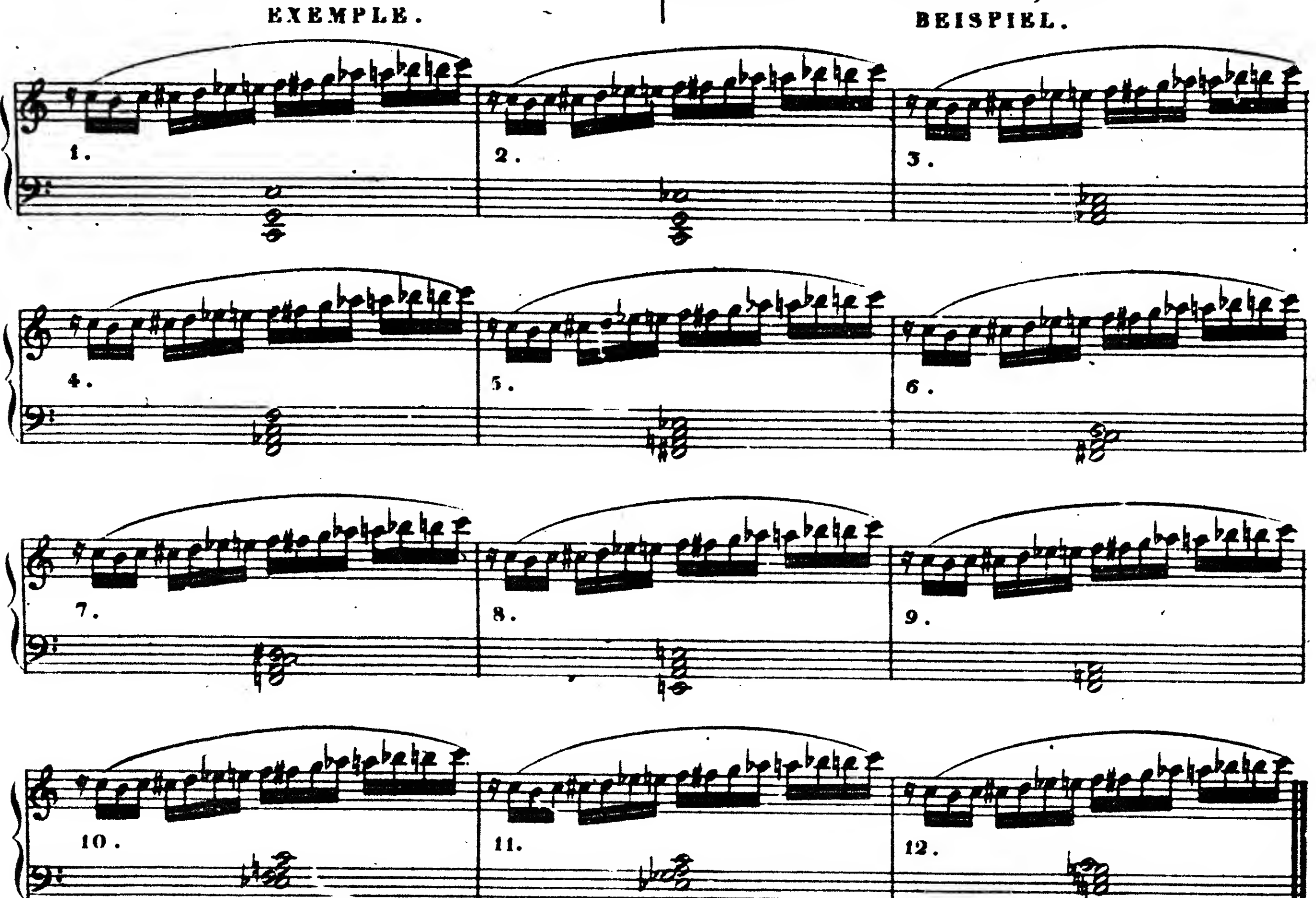

3.
4.
5.
6.
Notes de Passage en gammes chromatiques.
Durchgangsnoten der chromatischen Scala.
7.
8.
Notes de Passage sur l'accord de 6te augmentée.
Durchgangsnoten über dem übermässigen Sext-Accord.
9.
10.
11.
12.

Quand une gamme chromatique part d'une note et termine avec la même note (par exemple *Ut*) en parcourant tous les demi-tons renfermés dans une octave, on peut l'accompagner avec beaucoup d'accords différens.

EXEMPLE.

Weñ eine chromatische Scala von einem Tone anfangt, und in demselben schliesst, (z.B. von *C* zu *C*,) indem sie alle, in einer Octave enthaltenen Töne durchläuft, so kañ man sie mit sehr vielen verschiedenen Accorden begleiten.

BEISPIEL.



Dans cet exemple, douze accords différens s'enchaînent sous la même gamme chromatique, mais, pour que celà puisse se faire, il faut observer que la première et la dernière note de cette gamme doivent être notes intégrantes où réelles de chaque accord.

Les gammes avec des notes de passage présentent plus de difficulté dans le ton mineur que dans le majeur, parcequ'il faut souvent dans le mode mineur, hausser accidentellement d'un demi-ton le 6me et le 7me dégré. Voici des exemples qui montrent dans quels cas ces altérations sont bonnes ou mauvaises. (*)

Jn diesem Beispiele verketten sich zwölf verschiedene Accorde unter derselben chromatischen Scala; doch, um dieses anwenden zu können, muss die erste und letzte Note dieser Scala ein wesentlicher Bestandtheil irgend einer Note jedes Accords seyn.

Die diatonischen Scalen biethen, als Durchgangsnoten, in Moll-Tönen mehr Schwierigkeiten als in Dur-Tönen dar, weil man oft im Moll die 6te und 7te Stufe zufällig um einen halben Ton erhöhen muss. Jn folgenden Beispielen wird gezeigt, wo diese Veränderungen gut oder übel sind. (*)

(*) Nous indiquerons toujours ces deux notes par une (+).

(*) Wir werden diese Noten überall durch ein (+) bezeichnen. (*Anm: des Verf:*)

En *La* mineur. | Jn *A* moll.

1. Haussez le 6me et le 7me dégré en montant.

Die 6te und 7te Stufe wird im Aufsteigen erhöht.

2. Haussez les deux notes en montant et une seule en descendant; car le Fa♮ en descendant vaut mieux que Fa♯.

Die 6te und 7te Stufe wird im Aufsteigen, und nur eine (die 7te) Stufe im Herabgehen erhöht, denn das F ist abwärts besser als Fis.

3. Fa♮ est considéré comme appartenant à l'accord de 9me mineure.

Das ♮F ist hier, als zum kleinen Nonen=Accord gehörig, anzusehen.

4.

Idem

Eben so.

5. Dans cet accord, on ne hausse rien parce que Fa♮ étant note réelle, Sol♯ ne pourrait pas être note de passage entre Fa♮ et La.

Bei diesem Accorde wird nichts erhöht, weil ♮F hier eine wesentliche Note ist, und das Gis also zwischen F u. A keine Durchgangsnote bilden könnte.

6. Par la même raison, on ne peut hausser ni le FA ni le SOL, mais bien l'UT en montant seulement si on le veut. En descendant, il ne faut pas prendre SI♭, parcequ'il n'est pas dans la gamme de LA mineur.

Aus derselben Ursache kann man, im Aufsteigen, weder das F noch das G erhöhen; wohl aber das C, weñ man will. Im Herabsteigen darf man nicht B nehmen, da es nicht in der A=moll=Scala liegt.
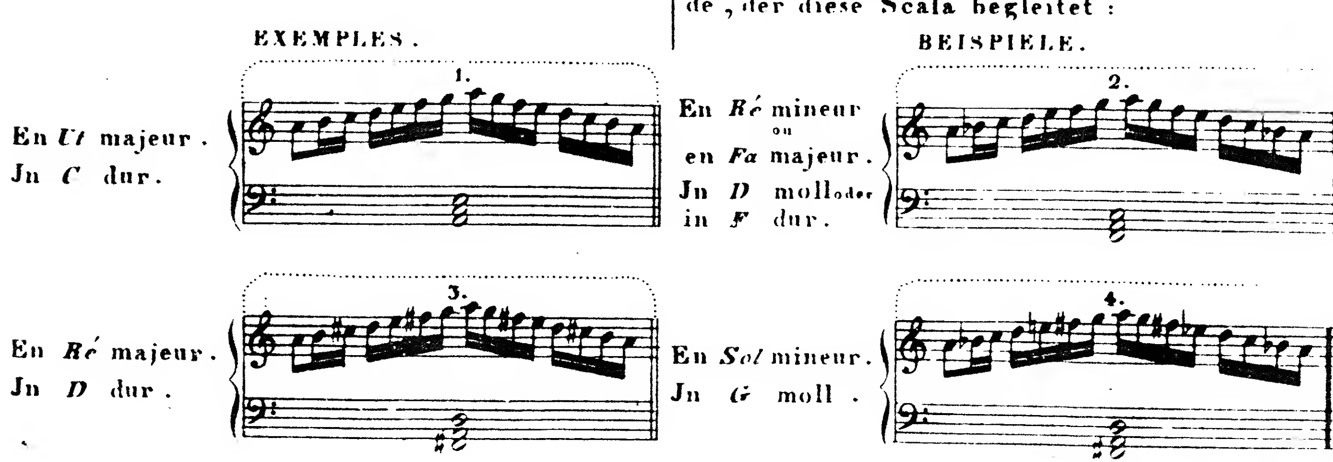
7. Dans cet exemple, il ne faut hausser que le SOL parceque SOL♯ et FA♮ sont notes réelles de l'accord de 9me mineure.
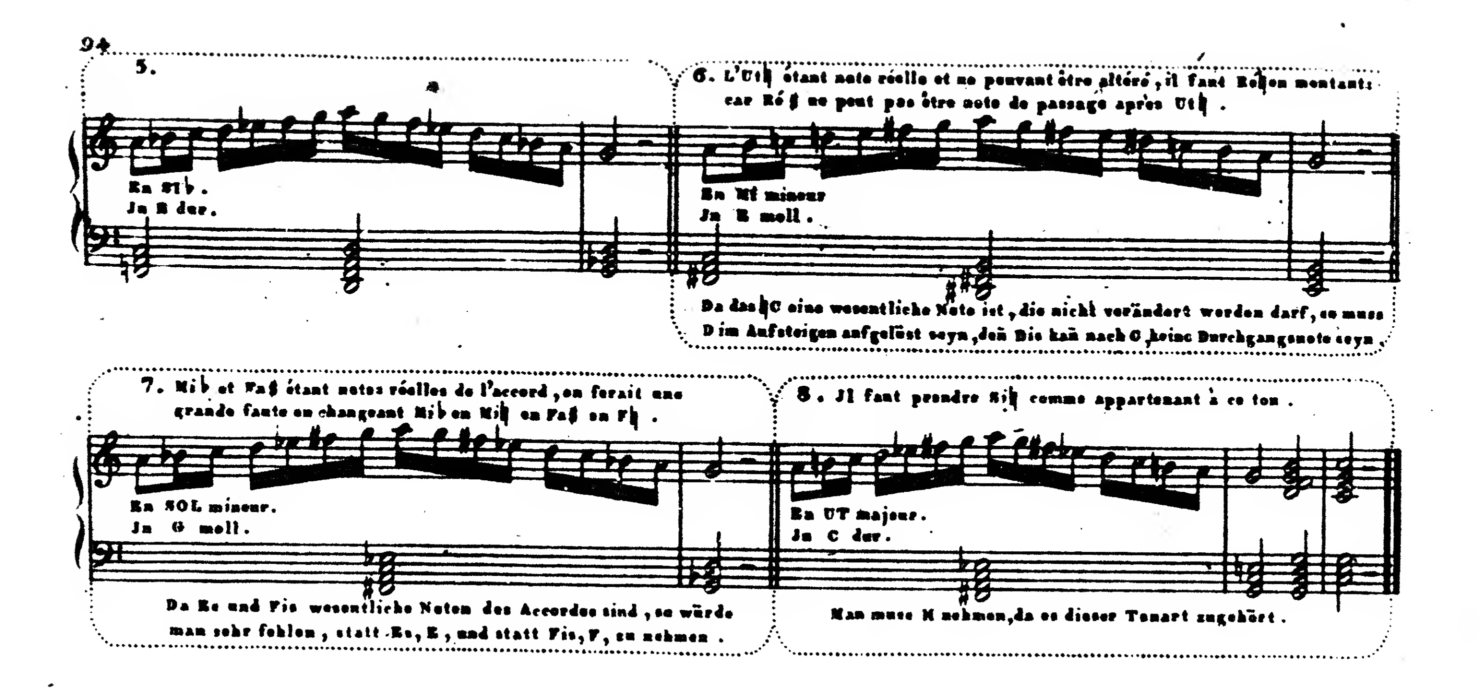
In diesem Beispiele darf man nur das G erhöhen, da Gis und F dem kleinen Nonen=Accorde als wesentliche Noten angehören.

Les notes d'une gamme peuvent être altérées de différentes manières selon le ton où l'on se trouve et selon l'accord qui accompagne cette gamme :
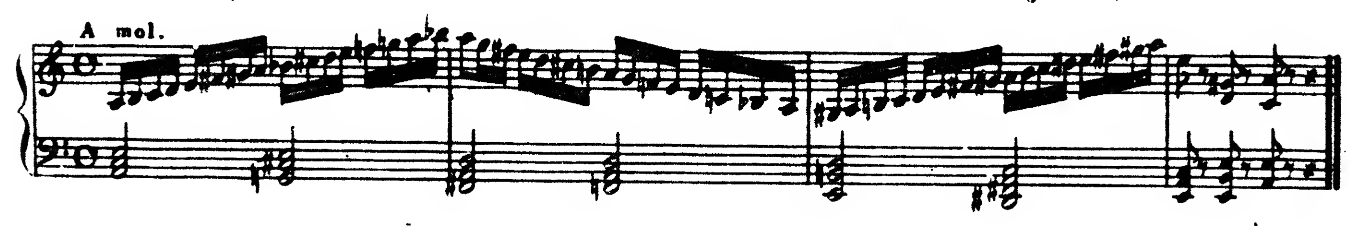
Die Noten einer Scala köñen durch die gewöhnlichen Versetzungszeichen auf verschiedene Arten verändert werden, je nach der Tonart, in der man sich eben befindet, und nach dem Accorde, der diese Scala begleitet :

EXEMPLES. | BEISPIELE.
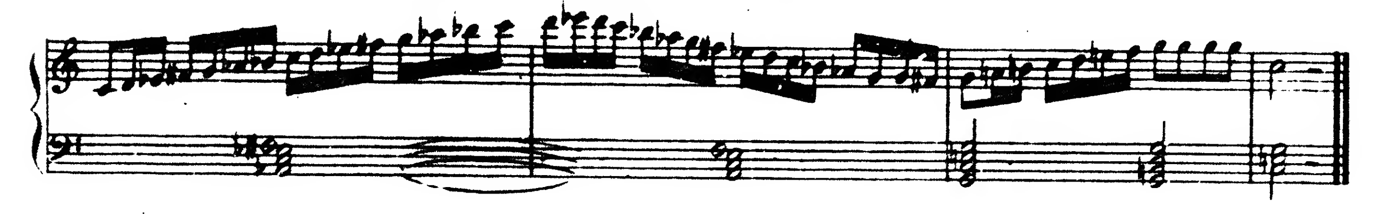




16.) **Anmerkung des Übersetzers**. Wenn, mitten in der durchgehenden Scala, die Accorde wechseln (*modulieren,*) so muss die Scala selber natürlicherweise sich denselben Änderungen unterwerfen. z:B:

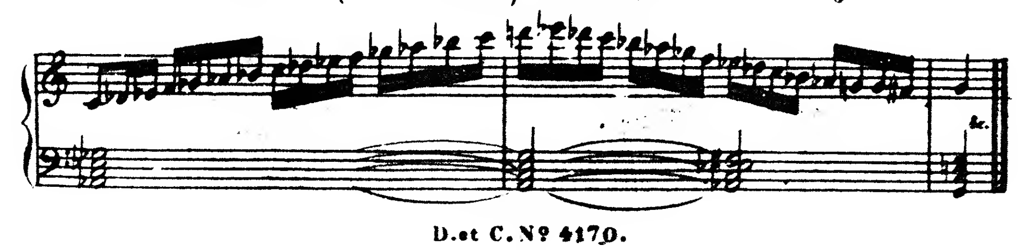


Une gamme sur l'accord de Sixte augmentée ne peut avoir lieu que de la maniere suivante:

Eine Scala auf dem übermässigen Sext=Accorde kañ nur auf folgende Art statt haben:
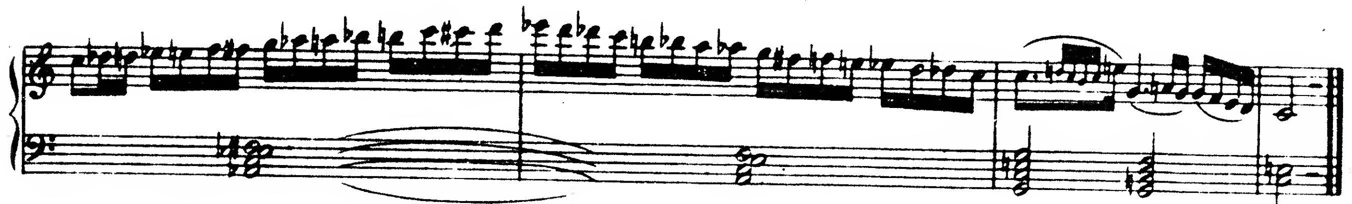


17.) **Anmerkung des Übersetzers**. Bei der unangenehmen Härte dieses Laufes, wäre sein Gebrauch kaum jemals anzuempfehlen. Wellte der Tonsetzer jedoch eine längere Scala über dem übermässigen Sext=Accord anbringen, so stünde ihm allenfalls, zur Milderung des Effekts, der Ausweg einer enharmonischen Accords=Verwechslung offen; indem er nähmlich den übermässigen Sext=Accord, anfangs als Dominanten=Septimen=Accord (hier in *Des*) annimmt, und alsdann folgendermassen schreiben könte:
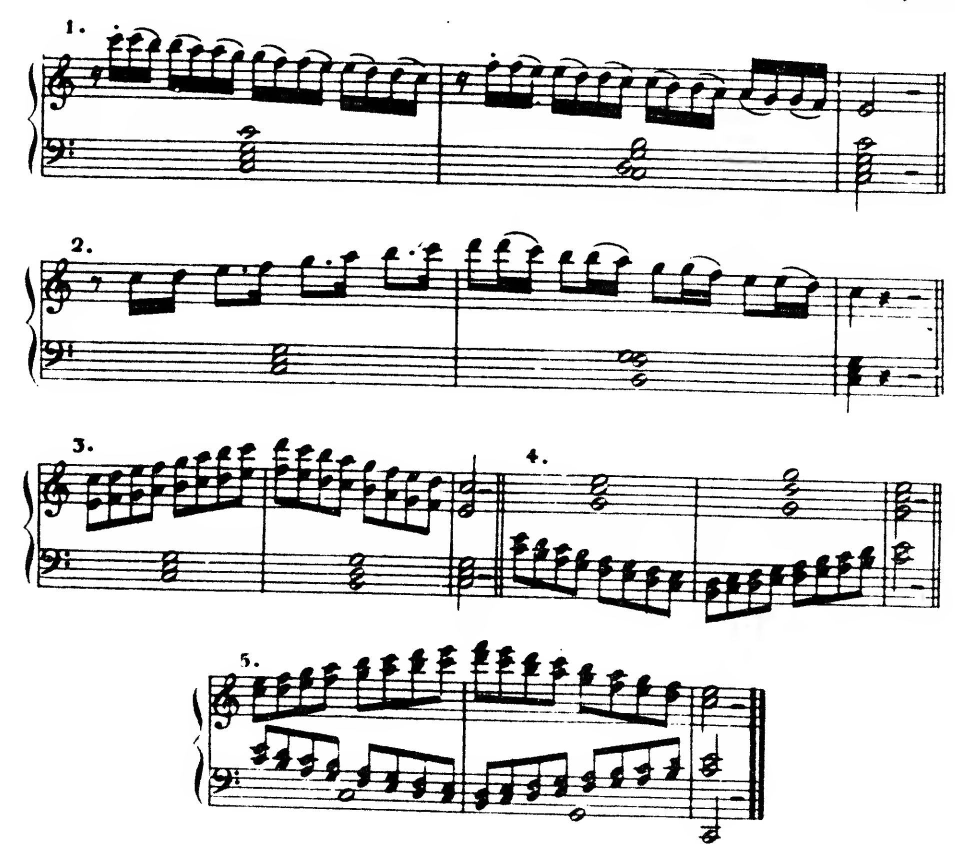


***La*♭, *Ut*, *Mi*♭, et *Fa*♯**, étant notes réelles qu'on n'ose pas altérer, il faut prendre dans cette gamme *Si*♭ et non *Si*♮ parceque *Si*♮ ne peut pas être considéré comme note de passage lorsqu'il est précédé ou suivi de *La*♭. Mais en procédant par demi-tons on peut faire :

Da *As*, *C*, *Es*, *Fis*, die wesentlichen Noten des Accordes sind, die man nicht zu verändern wagt, so muss man in dieser Scala *B* statt *H* nehmen, da *H* nicht als Durchgangsnote angesehen werden kañ, weñ *As* vorhergeht, oder nachfolgt; aber weñ man halbe Töne durchgehen lässt, kañ man folgendermassen setzen :



Autres exemples sur les Notes de passage.

Andere Beispiele über durchgehende Noten.

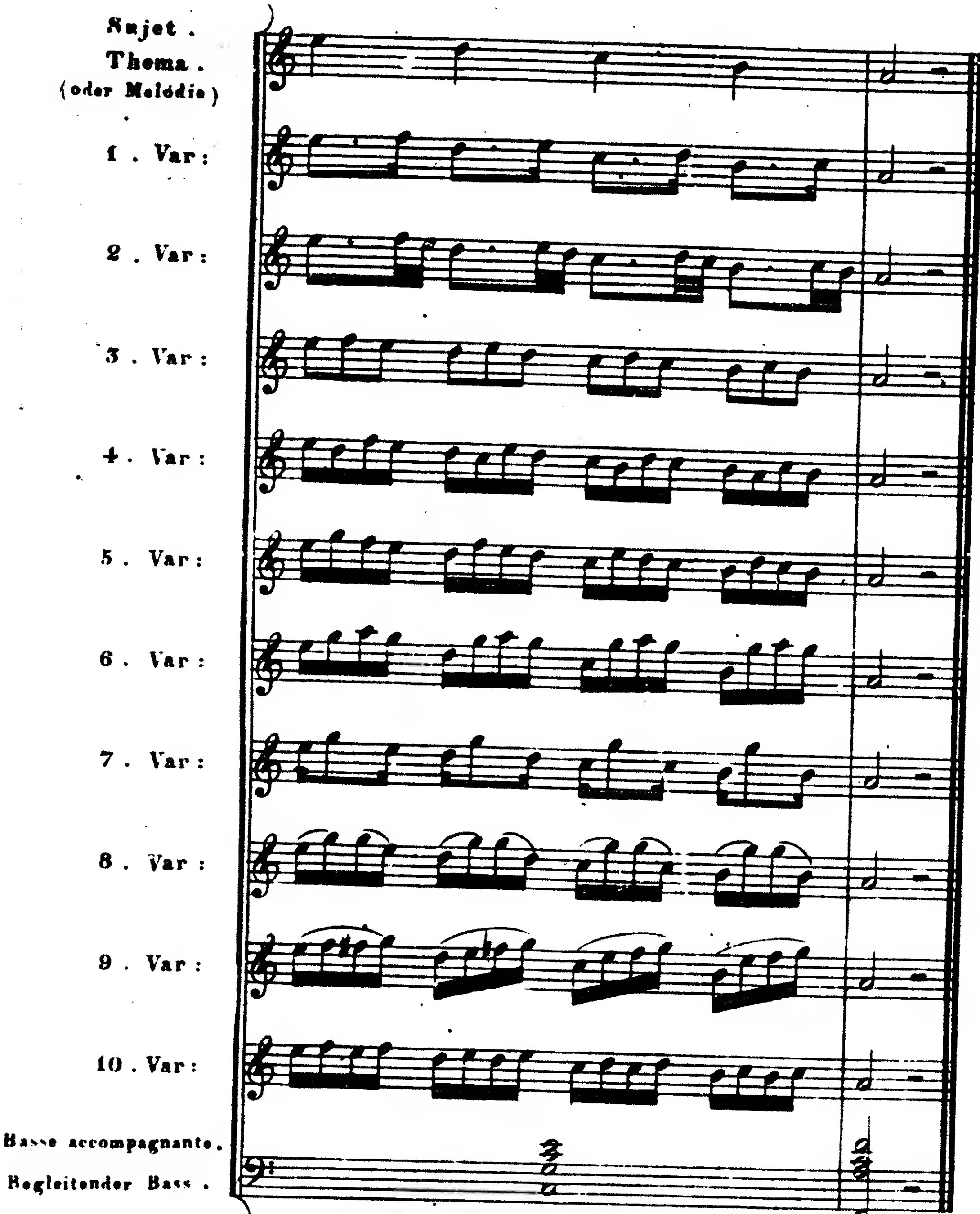


On peut tenter le cinquième exemple dans un mouvement vif d'un ton majeur seulement, et en ayant soin de placer les notes fondamentales des accords dans la Basse.

Les notes de passage elles mêmes peuvent être variées aussi par toutes sortes de Figures. Voici cinq notes, dont deux de Passage, variées de dix manières :

Das fünfte Beispiel kañ man nur in lebhaftem Zeitmaasse in einer Dur-Tonart wagen, indem man Sorge trägt, dass die Grundnoten des Accordes im tiefen Basse bleiben.

Die Durchgangsnoten selber, köñen ebenfalls durch die verschiedensten Figuren verändert, (*variert*) werden. Hier sind 5 Noten, worunter 2 durchgehende, auf 10 Arten verändert vorkommen :
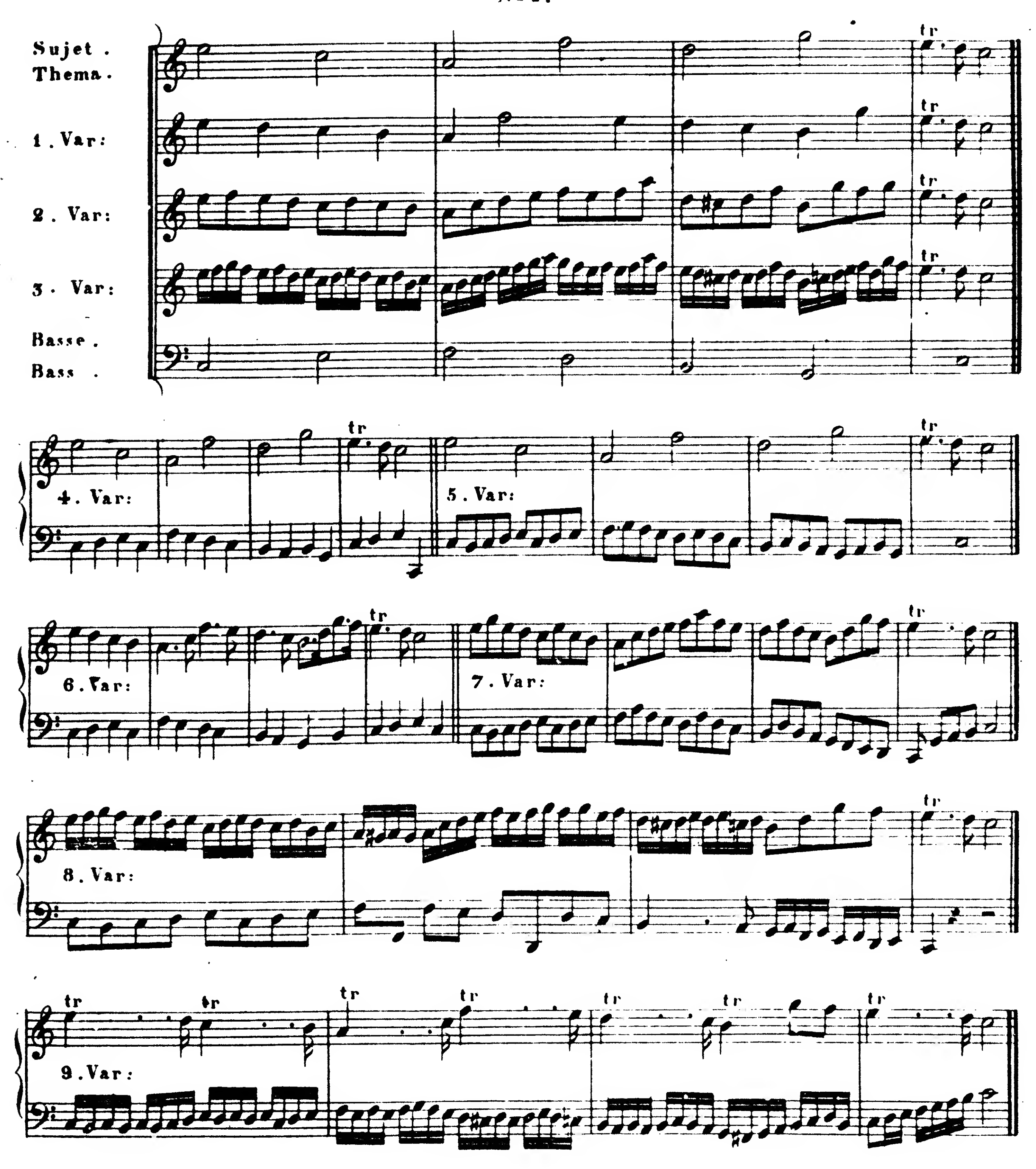


Toute harmonie simple est susceptible, en général, d'être variée de plusieurs manières au moyen des notes de passage. C'est même un excellent exercice que de prendre des phrases harmoniques plus ou moins longues à deux, trois ou quatre parties et de les varier.

Jede einfache Harmonie ist, im Allgemeinen, geeignet, mittelst durchgehenden Noten auf verschiedene Arten variert zu werden. Es ist sogar eine vortreffliche Übung, verschiedene, längere oder kürzere, zwei-drei-oder vier-stimige harmonische Sätze vorzunehmen, und dergestalt zu verändern.

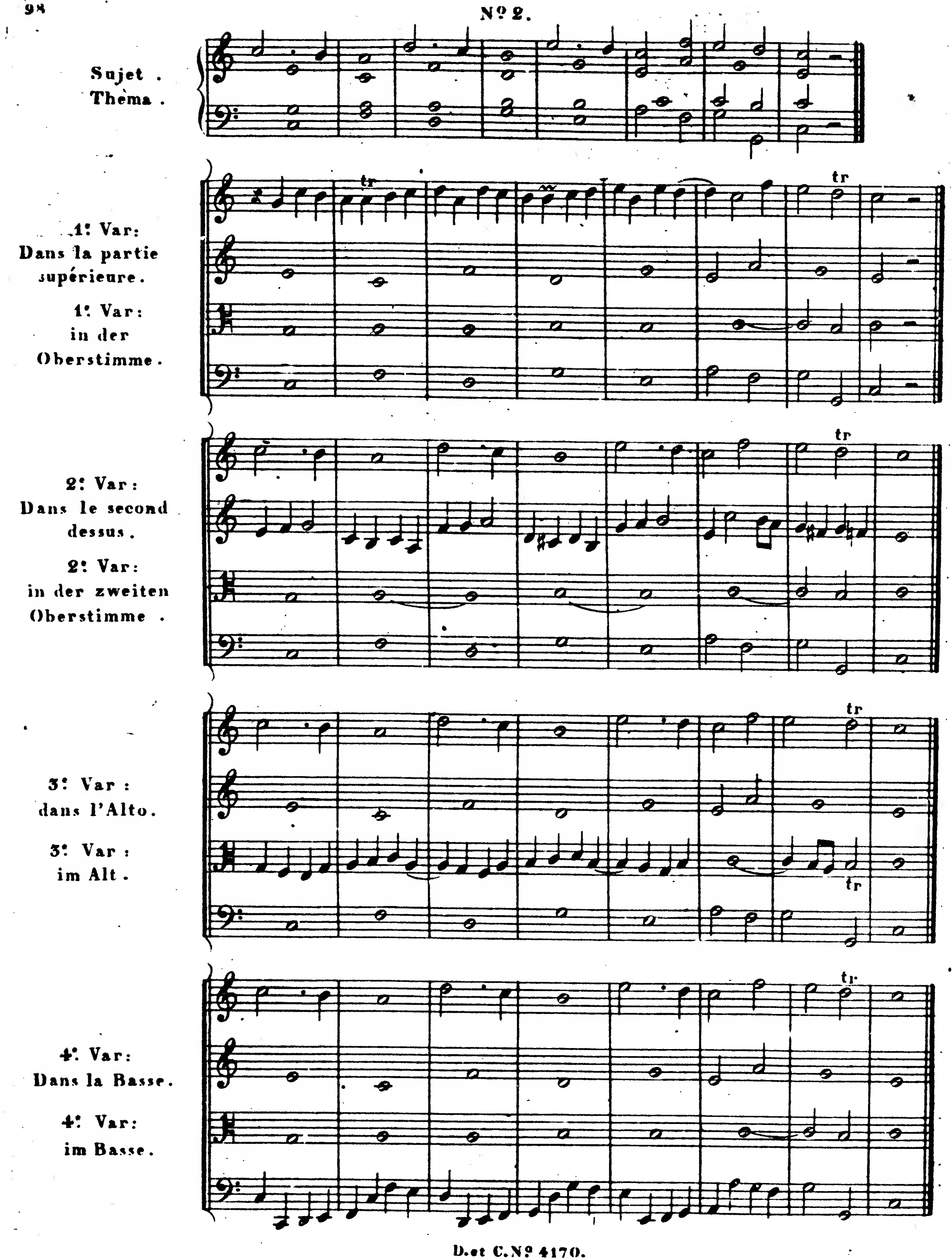
(...) Voici deux exemples sur cet objet, dont le premier à deux parties et le second à quatre.

Hier zwei Beispiele über diesen Gegenstand, wovon das erste zwei- das andere vierstimig ist.
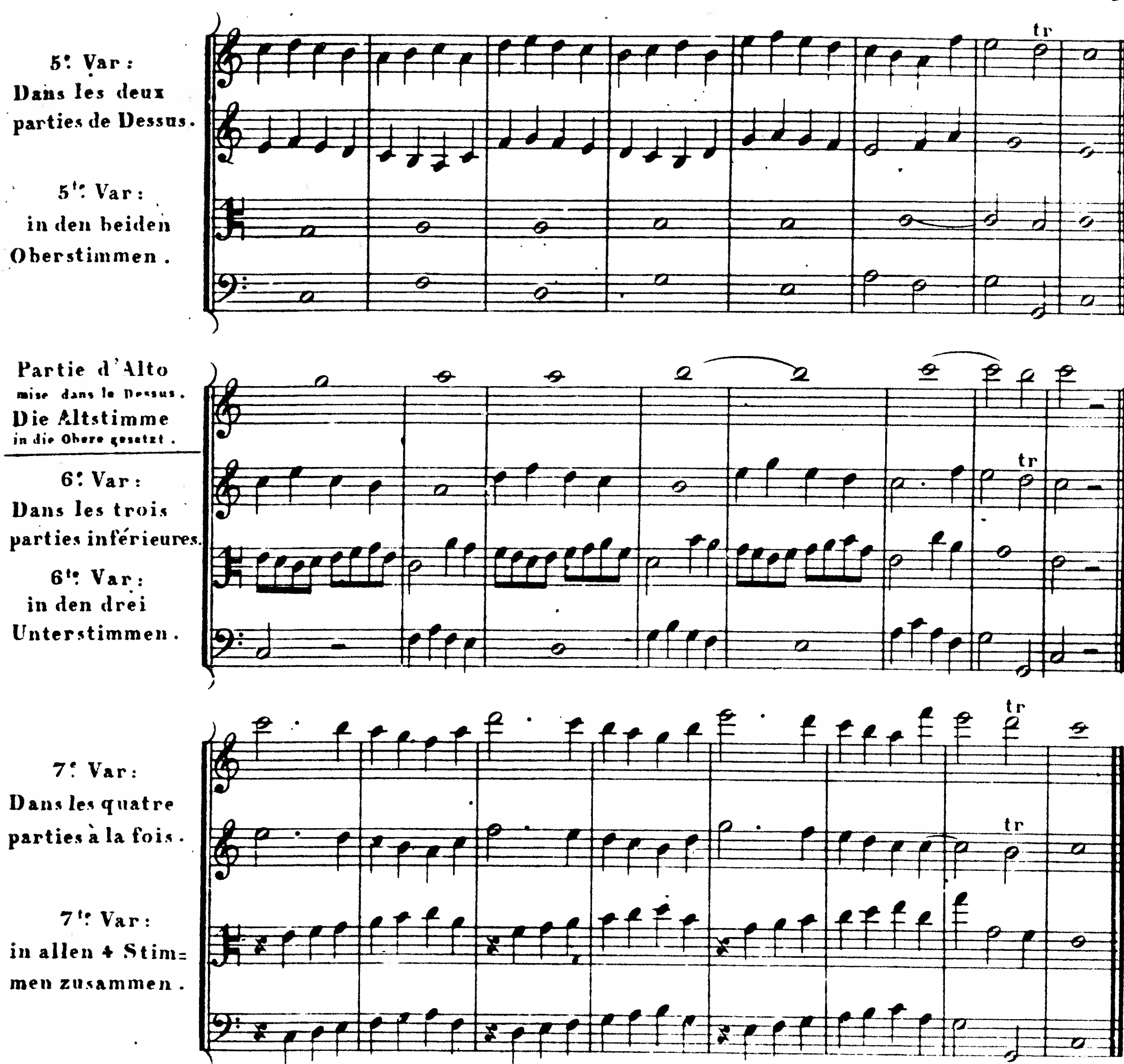
Nº 1.



N° 2.



Sujet .
Thema .
1e Var:
Dans la partie supérieure.
1e Var:
in der Oberstimme.
2e Var:
Dans le second dessus.
2e Var:
in der zweiten Oberstimme .
3e Var :
dans l'Alto.
3e Var :
im Alt .
4e Var:
Dans la Basse.
4e Var:
im Basse.
tr



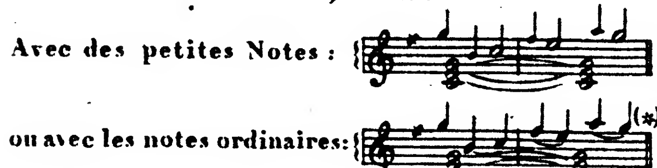
18.) Anmerkung des Übersetzers. Bei vermehrter Erfahrung wird der angehende Tonsetzer übrigens immer mehr einsehen, dass die durchgehenden Noten, selbst bei aller Regelmässigkeit, mit vieler Umsicht anzubringen sind; dass dabei sehr viel zu beachten ist, für welche Jnstrumente man eben schreibt, indem z.B. für das ganze Orchester, bei der grossen Verschiedenheit der Jnstrumente, manche durchlaufenden Noten von guter Wirkung seyn können, welche auf dem Pianoforte, oder nur für Blas=Harmonie, (oder gar für den Gesang) äusserst hart klingen würden; dass dagegen das, für schnelle Passagen sehr günstige Pianoforte sich, (besonders in den oberen Octaven) manches Eigenthümliche mit schöner Wirkung erlauben darf; u.s.w. Jmmer gehört, zur richtigen Anwendung dieser Durchgangsnoten, ein feines, nicht nur natürliches, sondern auch durch Übung und Aufmerksamkeit geläutertes Gefühl für Wohllaut, Geschmack, und Schicklichkeit. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Kapiteln über Vorschläge, Synkopen, &...

II.

DES PETITES NOTES OU NOTES DE GOÛT. (*Appoggiature.*)

Les petites notes s'écrivent de deux manières, savoir:

Avec des petites Notes: ou avec les notes ordinaires: (*)



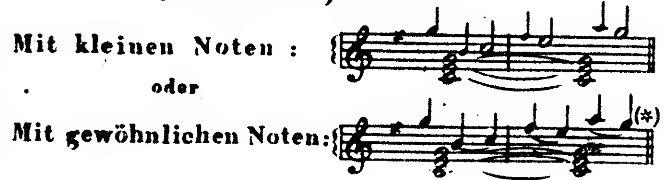
Dans le premier cas, on peut les éxécuter avec une valeur plus ou moins grande selon le caractère du morceau:

II.

VON DEN VORSCHLÄGEN, (KLEINEN NOTEN, GESCHMACKS=NOTEN, *Appoggiatur*).

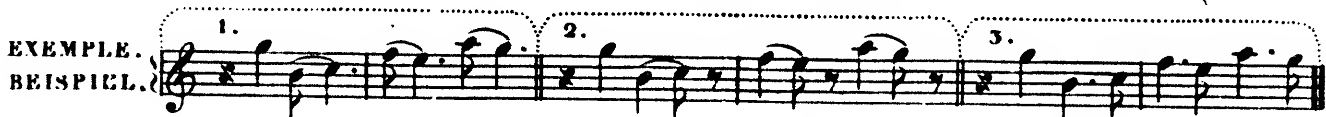
Die Vorschläge werden auf zwei Arten geschrieben; nähmlich:

Mit kleinen Noten: oder Mit gewöhnlichen Noten: (*)



Jm ersten Falle kañ man sie, nach dem Charakter des Stückes, mit mehr oder minderem Gewichte ausführen:

EXEMPLE. BEISPIEL.



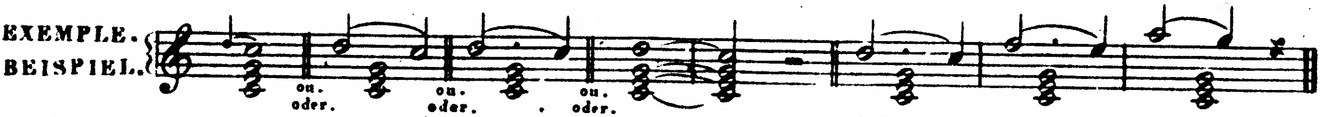
Dans le second cas il faut les éxécuter avec la valeur prescrite par le Compositeur.

1º Les petites notes se placent ordinairement sur le temps fort de la mesure ou sur la partie forte du temps. Une de leurs propriétés distinctives est, qu'on peut sans inconvénient les frapper simultanément avec les notes réelles des accords et leur donner même dans ce cas une très grande valeur:

Jm zweiten Falle sind sie nach der Vorschrift des Tonsetzers zu spielen.

1tens. Die Vorschläge stehen gewöhnlich auf dem guten Takttheile, oder auf der schweren Hälfte des Zeitmaasses. Eine ihrer unterscheidenden Eigenschaften ist, dass man sie ohne Übelstand mit den wesentlichen Noten des Accordes anschlagen, und ihnen dabei sogar eine grosse Bedeutung geben kann:

EXEMPLE. BEISPIEL.



2º Elles ont lieu principalement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure. On les place aussi quelquefois dans les parties intermediaires et même dans la Basse, mais avec beaucoup de circonspection; car elles pourraient souvent défigurer les accords et les rendre durs et incertains.

3º Elles se résolvent en descendant et en montant par degrés conjoints; dans le premier cas, on les fait avec les notes telles qu'elles se trouvent dans la gamme du ton où l'on est. Dans le second cas, on en fait presque toujours des notes sensibles pour qu'elles ne fassent qu'un demi-ton avec les notes réelles.

2tens. Sie finden meistens in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme Statt. Bisweilen setzt man sie auch in die Mittelstimmen, ja sogar in den Bass, jedoch mit vieler Vorsicht; denn sie könnten die Accorde oft entstellen und selbe hart und unbestimt machen.

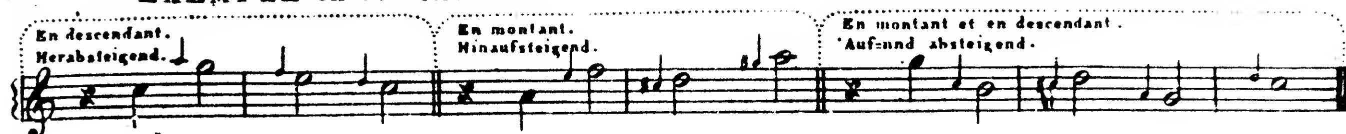
3tens. Sie lösen sich, auf= und abwärts, in die Nebenstufen auf; im Herabsteigen geschieht es in dieselben Töne, welche zur Tonleiter jener Tonart gehören, in der man sich eben befindet. Jm Hinaufsteigen macht man fast immer aus ihnen empfindsame Noten, damit sie zu den wesentlichen Noten nur einen halben Ton bilden.

(*) Dans ce dernier éxemple, il n'y a point de petites notes pour l'oeil; mais comme, sous le rapport de l'harmonie, elles dérivent du même principe que les précédentes, elles éxistent réellement pour l'oreille.

(*) Jn diesem letzten Beispiele giebt es fürs Auge keine Vorschläge; aber da sie, in harmonischer Rücksicht, aus demselben Grundsatze entstehen wie die vorhergehenden, so sind sie für das Gehör eins und dasselbe.

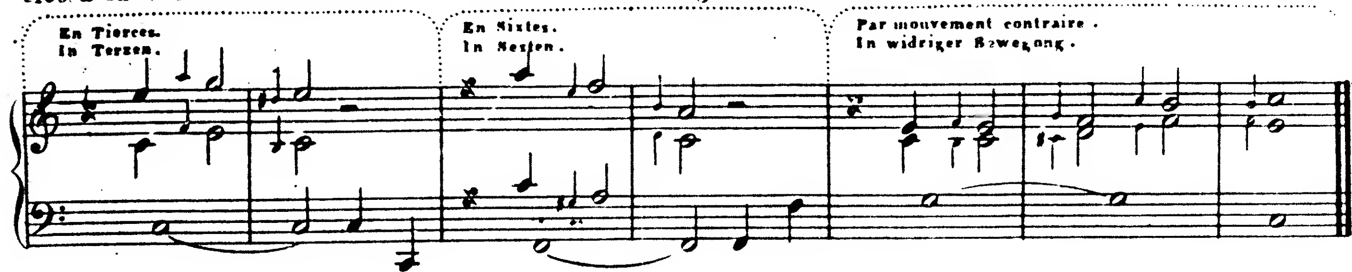
(*Anm: des Verf:*)

EXEMPLE en Ut MAJEUR. | **BEISPIEL in C DUR.**



4º Elles peuvent se faire aussi avec deux parties à la fois. EXEMPLE:

4tens Sie können auch in zwei Stimmen zugleich vorkomen. BEISPIEL:
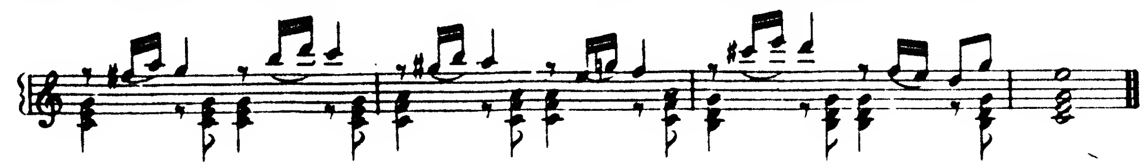


Dans ce cas, l'harmonie n'est qu'à trois parties; mais si les doubles petites notes étaient de courte valeur, comme croches ou double-croches, elle pourrait être à quatre parties et plus.

Jn diesem Falle ist die Harmonie nur dreistim̄ig; aber weñ die Doppelvorschläge von kurzem Werthe wären, (etwa Achteln oder Sechzehnteln,) so köñte man sie auch im vier=und mehrstim̄igen Satze anbringen.

5º On place quelquefois deux *appoggiature* de suite de la manière suivante:
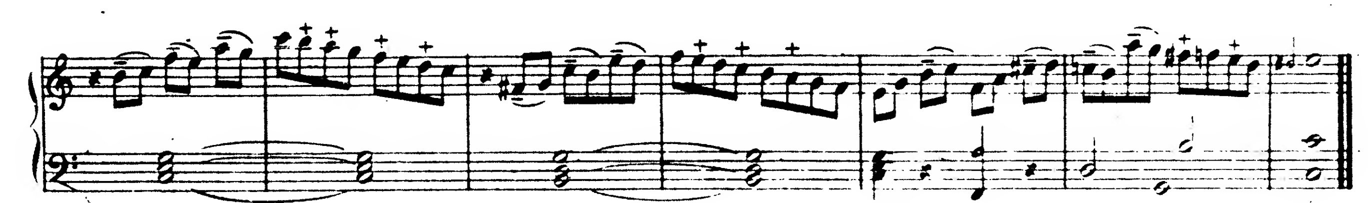
5tens Bisweilen werden zwei *Appoggiaturen* nacheinander gesetzt, wie folgt:



6º On peut successivement employer les petites notes et les notes passagères dans un même trait. (*)

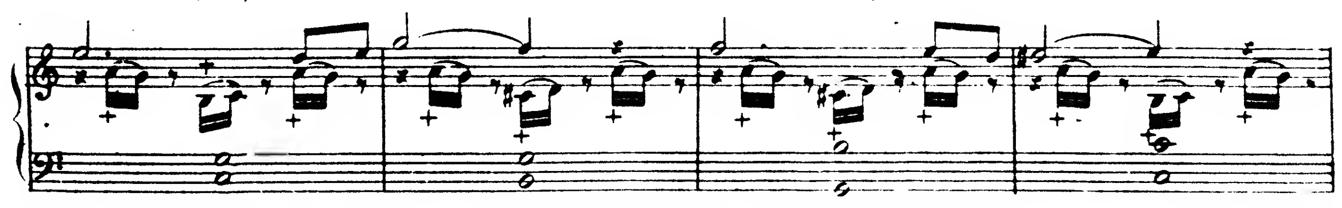
6tens Man kann, in derselben Stelle, von den Vorschlägen und von durchgehenden Noten abwechselnd Gebrauch machen. (*)

EXEMPLE. | BEISPIEL.
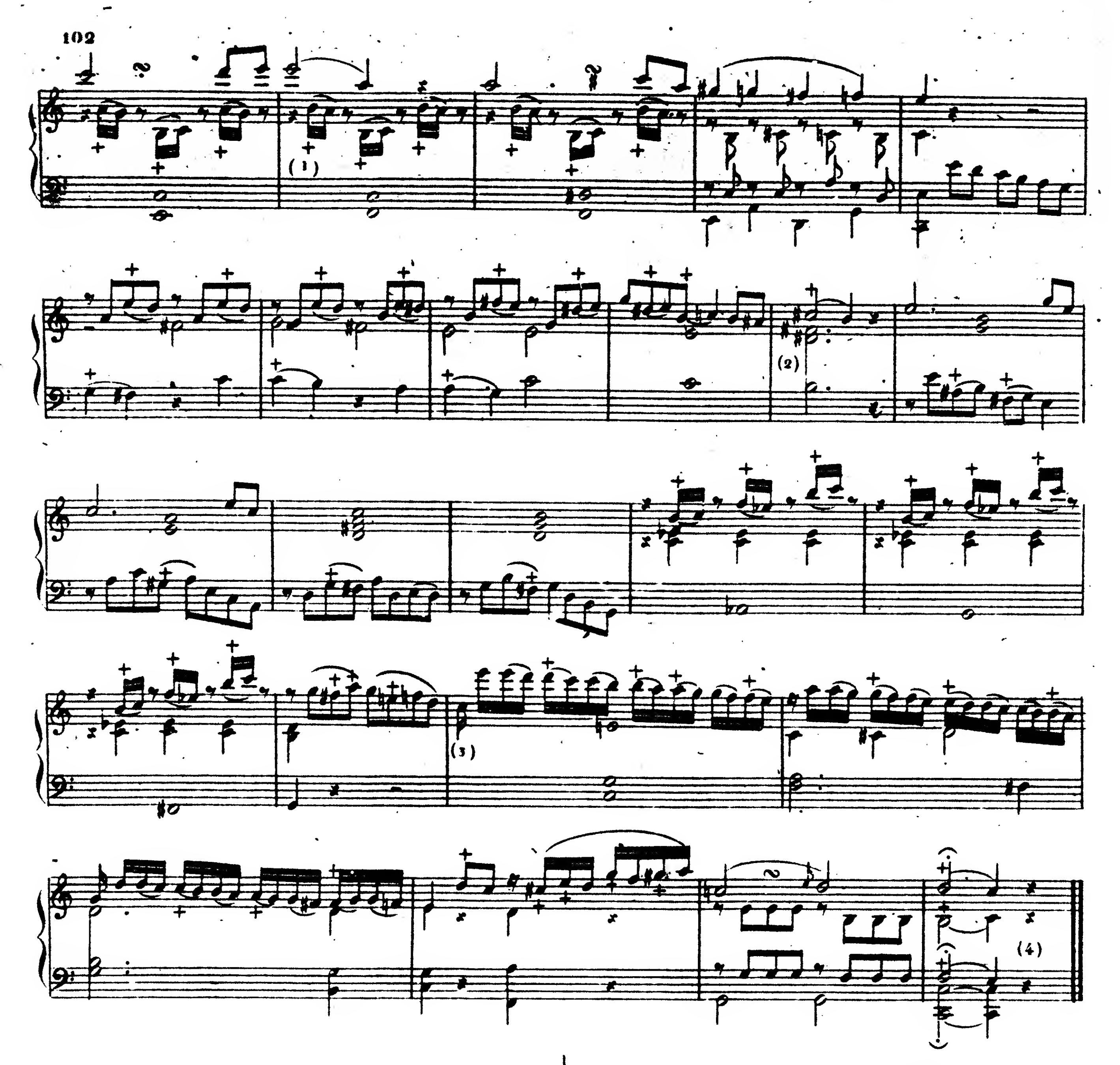


Autre exemple de petites Notes indiquées ici par une (+).

Anderes Beispiel von, (hier durch ein (+) angedenteten) Vorschlägen.



(*) Les petites notes sont indiquées par une (-) et les notes passagères par une (+).

(*) Die Vorschläge werden hier durch ein (-), und die Durchgangsnoten durch ein (+) angezeigt.
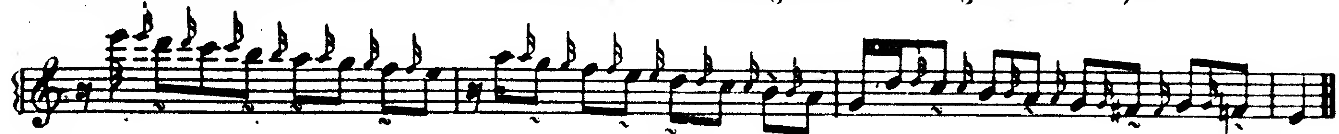


REMARQUES SUR CET EXEMPLE.	*BEMERKUNGEN ÜBER DIESES BEISPIEL.*
(1) Le *Mi* fait une quinte inférieure en se résolvant. Cette résolution de la petite note est une exception qui ne peut avoir lieu que dans la partie superieure, et en ayant soin de préparer la petite note; c'est-à-dire, en la frappant comme note intégrante dans l'accord précédent.	(1) Das *E* macht, indem es sich auflöst, eine Unterquinte. Diese Auflösung des Vorschlages ist eine Ausnahme, die nur in der Oberstime, und nur dañ anwendbar ist, weñ man Sorge getragen hat den Vorschlag vorzubereiten; das heisst, weñ die Vorschlagsnote im früheren Accorde, als eine wesentliche, angeschlagen wurde.
(2) Quoique la gamme de *Mi* mineur dans laquelle on se trouve, semble éxiger qu'on prenne *Ut* ♮ comme petite note de *Si*, il vaut mieux	(2) Obwohl die *E*-moll-Scala, in der man sich eben befindet, zu fordern scheint, dass man *C* als Vorschlag zu dem *H* nehme, so ist.

ici prendre *Ut* ♯, parceque l'*Ut* ♮ chanterait mal avec le *La* ♯ qui précède à cause de la tièrce diminuée.

(3) Tout ce trait est un mélange de petites notes et de notes de passage qu'il faut se représenter comme étant ecrit de la manière suivante:

hier das *Cis* doch besser, weil ♮ *C* einen übeln Gesang mit dem *Ais* bilden würde, welches, wegen der verminderten Terz, vorangeht.

(3) Diese ganze Stelle ist ein Gemisch von Vorschlägen und Durchgangsnoten, die man sich, als folgendermassen geschrieben, vorstellen muss:



On voit que non seulement les notes réelles, mais aussi les notes de passage, marquées ainsi (∾), sont précédées de petites notes.

(4) Jl y a dans cette mesure trois petites notes à la fois; celà se pratique souvent sur le dernier accord des cadences.
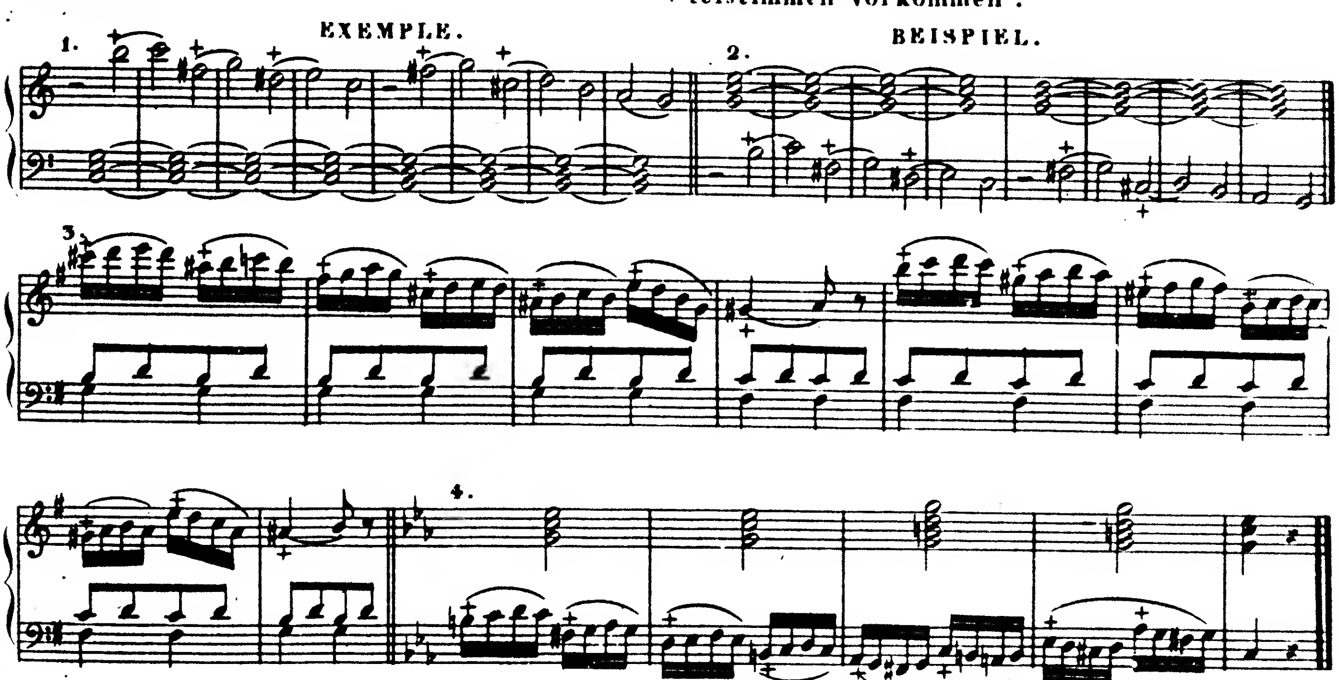
Quand la petite note doit avoir une longue valeur, on fera bien de ne la frapper qu'après avoir fait entendre les accords sans aucun mélange de notes etrangères. Cette règle est surtout importante, lorsque l'on place les petites notes dans la Basse ou dans les parties intermédiaires.

Man sieht, dass nicht nur die wesentlichen, sondern auch die, (*hier mit ∾ bezeichneten*) Durchgangsnoten, mit Vorschlägen versehen sind.

(4) Jn diesem Takte befinden sich 3 Vorschläge zusammen; diess geschieht häufig auf dem letzten Accorde der Cadenzen.

Weñ ein Vorschlag von langer Dauer seyn soll, so wird man wohl thun, ihn nicht eher anzuschlagen, als nachdem der Accord früher, ohne Beimischung fremder Noten, hörbar gemacht worden ist. Diese Regel ist besonders wichtig, wenn die Vorschläge im Basse, oder in den Mittelstimmen vorkommen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Dans les deux derniers éxemples, les petites notes peuvent se frapper avec les accords dans toutes les parties sans dureté, parcequ'elles sont de peu de valeur.

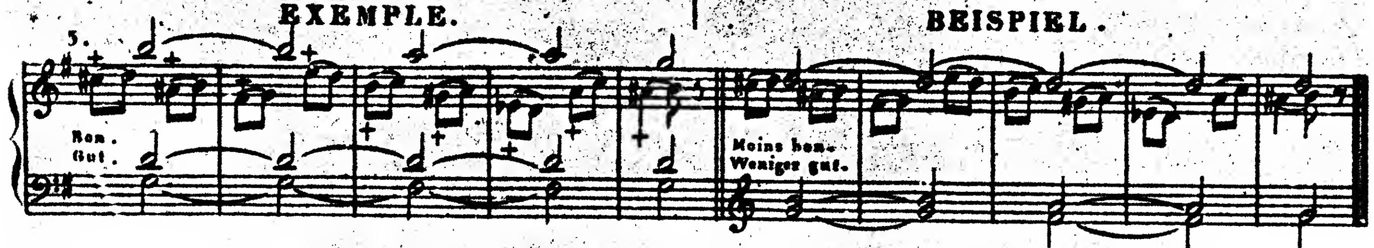
Jn den 2 letzten Beispielen köñen die Vorschlagsnoten in allen Stimmen ohne Härte mit den Accorden zugleich angeschlagen werden, weil sie von kurzem Werthe sind.

Lorsqu'on veut faire des petites notes dans une partie intermédiaire, il faut avoir soin d'éloigner les trois autres parties de celle où on les place.

EXEMPLE.
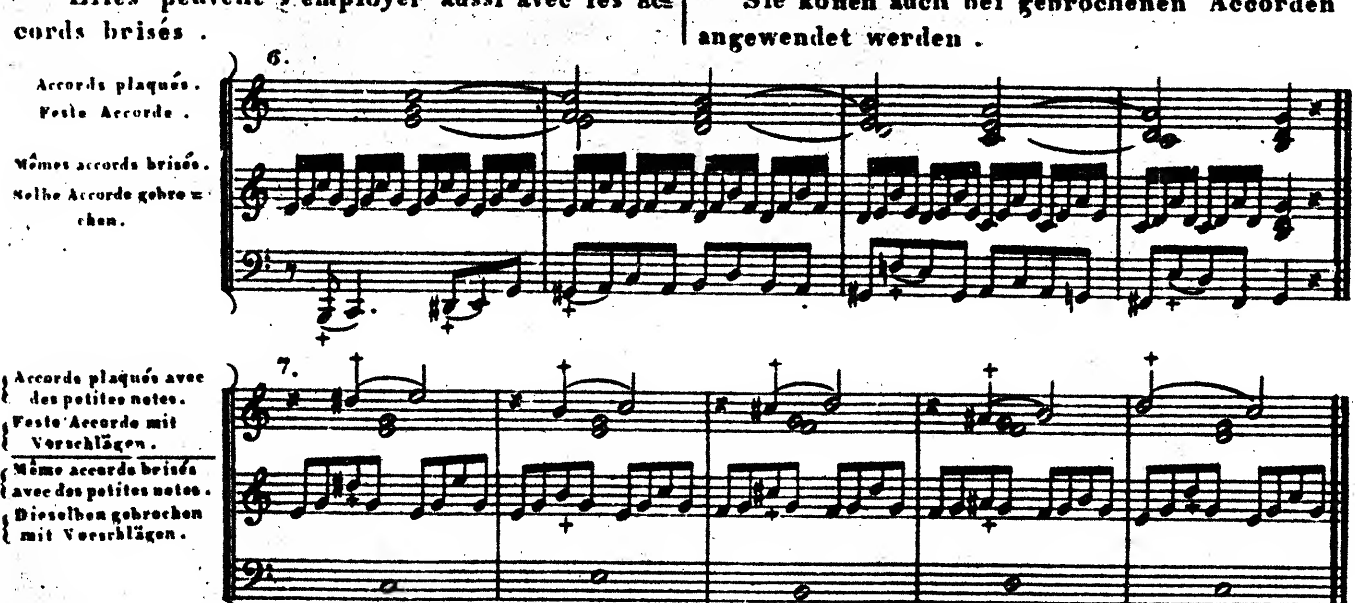
Wenn man Vorschläge in eine Mittelstimme setzen will, muss man Sorge tragen, die andern drei Stimmen von derjenigen zu entfernen, wo sie vorkommen.

BEISPIEL.
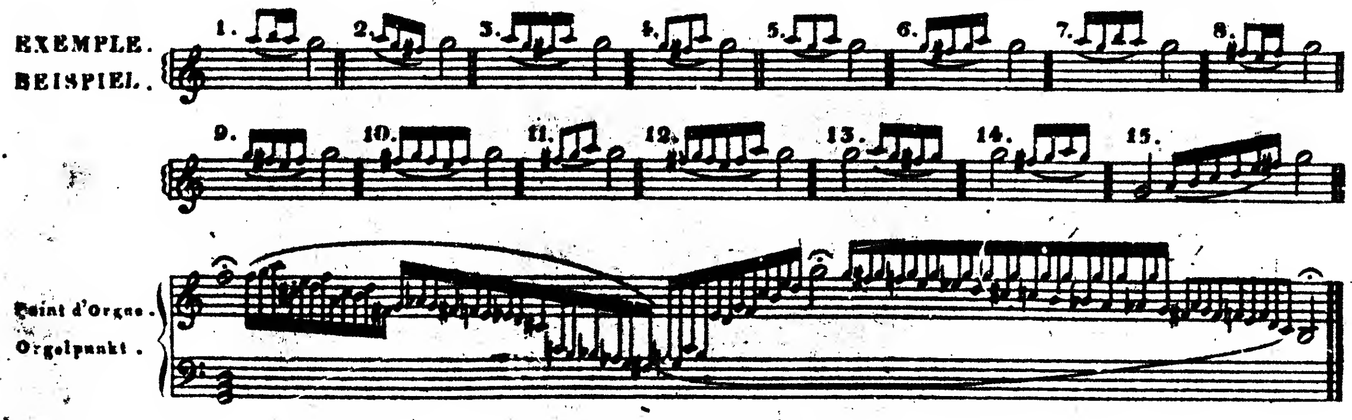


Elles peuvent s'employer aussi avec les accords brisés.

Sie könen auch bei gebrochenen Accorden angewendet werden.
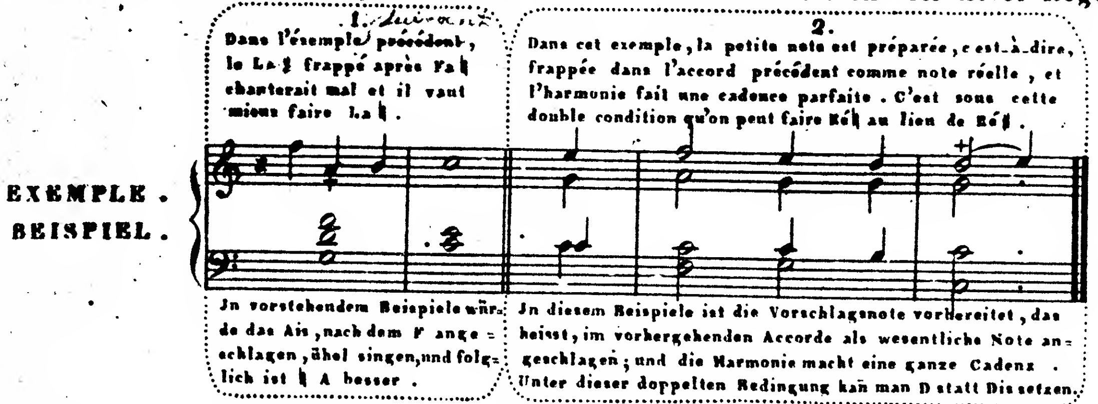


Il y a certains agrémens melodiques et même des traits entiers qui s'ecrivent avec des *petites Notes*; Mais il ne faut pas croire que cette suite de *petites Notes* soit entiérement composée *d'Appoggiature*. C'est alors un mélange de notes réelles, de notes passagères et de notes de goût.

Es giebt gewisse melodische Verzierungen und selbst ganze Stellen, welche mit *kleinen Noten* geschrieben werden; aber man darf nicht glauben, dass diese ganze Reihen kleiner Noten nur aus Vorschlägen (*Appoggiaturen*) zusammen gesetzt sind. Es ist sodann ein Gemisch von wesentlichen, durchgehenden und Vorschlags-Noten.



Nous avons dit plus haut que les petites notes qui se résolvent en montant, font un demi-ton avec leurs notes réelles. Voici néanmoins deux exceptions à cette règle:

Wir sagten früher, dass die Vorschläge welche sich aufwärts auflösen, einen halben Ton zu ihrer wesentlichen Note bilden. Hier sind jedoch zwei Ausnahmen von dieser Regel:



C'est avec raison qu'en France on appelle les petites notes, *Notes de Goût*; car c'est lui qui en dirige l'emploi, surtout lorsqu'elles sont placées dans la Melodie.

Mit Recht nennen wir die Vorschläge *Geschmacksnoten*, deñ der Geschmack ist es, der deren Gebrauch leitet, besonders wenn sie in der Melodie statt finden.

19.) **Anmerkung des Übersetzers.** Aus diesem Abschnitte über die Vorschläge kann übrigens der Schüler entnehmen, dass, wenn er bisweilen in Compositionen, (besonders aus der neuesten Zeit) auf ganz fremdartig zusammengesetzte, neu scheinende Accorde und Harmonien stosst, die weder in der Klassenordnung der Accorde befindlich sind, noch sich aus den festgesetzten Regeln der Harmonielehre erklären lassen, er ihre Entstehung dem (jetzt freilich bisweilen allzu freien) Gebrauche der *Appoggiaturen*, &c... zuzuschreiben hat.

III.

DES SYNCOPES.

Les Syncopes sont de petits retards des notes réelles ainsi que des notes de passage et des petites notes.
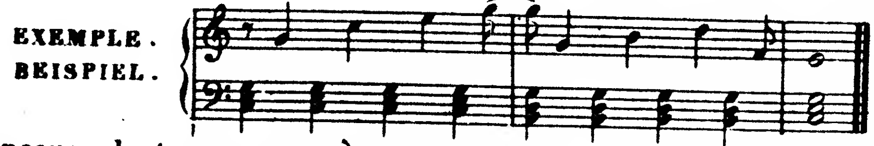
Nous ne parlerons ici que des Syncopes qui renferment des sons étrangers aux accords; car l'exemple suivant, qui ne contient que des notes réelles, ne fournit aucune remarque sur cette espece de notes accidentelles.

III.

VON DEN SYNKOPEN. (*zertheilten Noten.*)
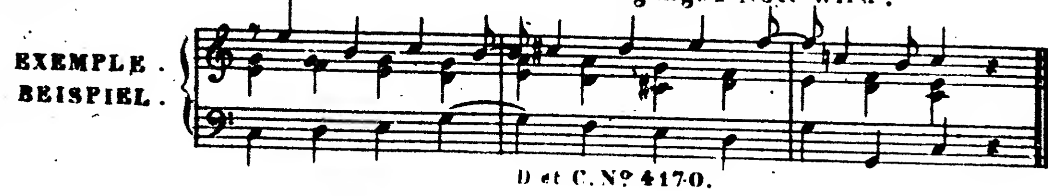
Die Synkopen sind kleine Verzögerungen der wesentlichen, durchgehenden, oder Vorschlags-Noten.

Wir werden hier nur von jenen Synkopen reden, welche die, den Accorden fremden Noten betreffen; deñ das folgende Beispiel, das nur aus wesentlichen Accords-Noten besteht, biethet keine Gelegenheit zu Bemerkungen über diese Gattung zufälliger Veränderungen dar.



Les Syncopes dont nous avons à parler sont celles dont la seconde moitié devient note accidentelle:
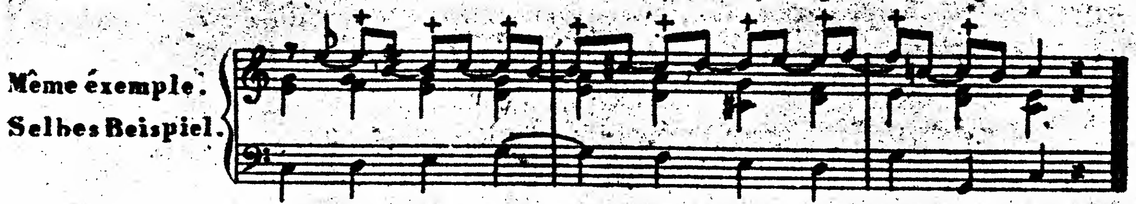
Die Synkopen von denen wir zu reden haben, sind jene, wovon die zweite Hälfte zu einer Durchgangs-Note wird:



Ce qui devient encore plus visible en écrivant ce même exemple de la manière suivante.

Was noch deutlicher sichtbar wird, weñ man dasselbe Beispiel auf folgende Art schreibt:

Même exemple.
Selbes Beispiel.
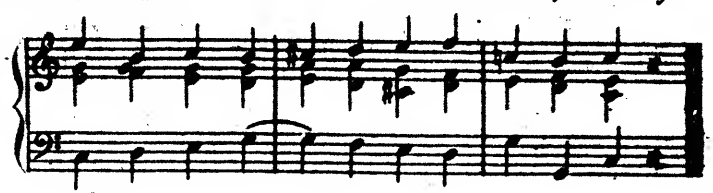


On voit que la seconde moitié de la Syncope, marquée par une (+), est une note étrangère à l'accord qui est placé audessous; et que la bonne note de ce même accord n'arrive qu'après. Celà nous conduit à observer que la seconde moitié de la note syncopée représente toujours la note qui suit. Dans l'exemple précédent, la seconde moitié du *Mi* représente le *Si*; la seconde moitié du *Si* représente l'*Ut*, et ainsi de suite. Par conséquent, pour s'assurer si les Syncopes sont placées convenablement, il faut faire commencer chaque note syncopée la moitié de sa valeur plutôt, et la frapper sur l'accord même auquel elle appartient.

Même exemple non syncopé.

Man sieht, dass die zweite (durch ein + bezeichnete) Hälfte der Synkope eine, dem untergelegten Accorde fremde Note ist; und dass die gute, dem Accorde zugehörige Note erst später komt. Diess führet zu der Bemerkung, dass die zweite Hälfte der Synkope stets die folgende Note vorstellt, (oder ersetzt). Jm vorstehenden Beispiele stellt die 2te Hälfte des *E* schon das *H*, die 2te Hälfte des *H*, das *C*, vor u.s.w. Um sich also zu überzeugen, ob die Synkopen regelmässig gesetzt worden sind; muss man jede Synkope um die Hälfte ihres Werthes früher, und also mit dem ihr zugehörigen Accorde zugleich anschlagen.

Dasselbe, nicht synkopirte Beispiel.



Si l'Harmonie n'est pas correcte, aprés avoir fait subir cette épreuve aux Syncopes, elles sont mauvaises.

Dans un mouvement vif, il peut y avoir des Syncopes de la valeur suivante:

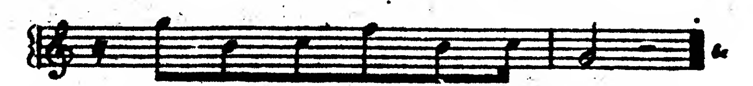
Weñ, nach dieser Probe, die Harmonie nicht richtig ist, so sind die Synkopen schlecht.

Jm lebhaften Zeitmaasse kann es Synkopen von folgendem Werthe geben:
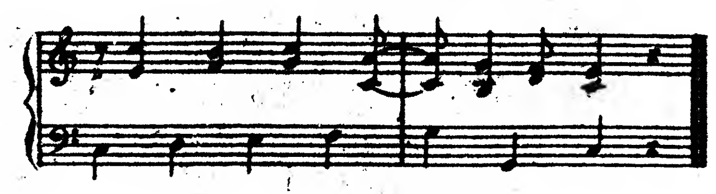


De même, dans un mouvement modéré, il peut y en avoir de cette valeur:

Eben so im gemässigteren Tempo von folgendem Werthe:



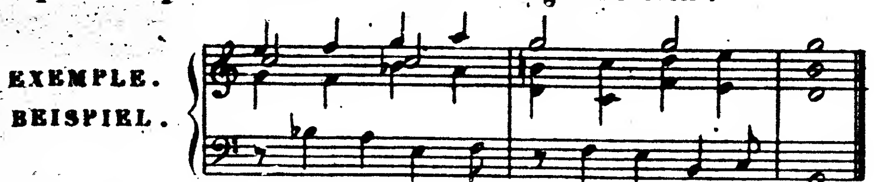
Elles peuvent se faire aussi dans deux parties à la fois:

Auch können sie in zwei Stimmen zugleich statt finden:



Elles ne s'employent guère que dans la Mélodie; rarement dans les parties intermédiaires et encore plus rarement dans la Basse, elles n'en sont cependant point exclues.

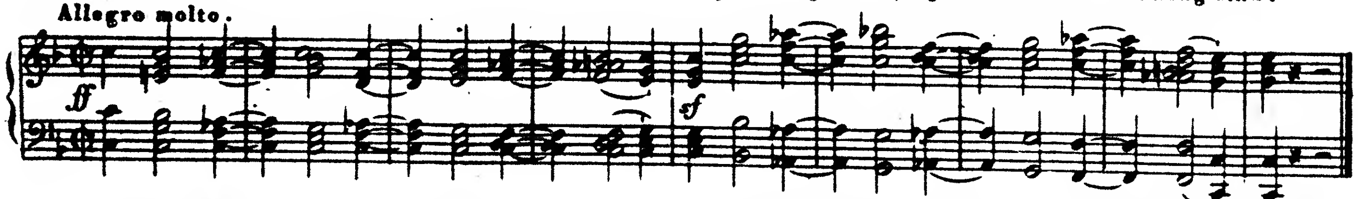
Sie werden meistens nur in der Melodie, selten in den Mittelstimmen, noch seltener im Basse angewendet; doch sind sie davon nicht ausgeschlossen.



Comme les Syncopes se frappent à contretemps, il faut nécessairement qu'il y ait dans l'Harmonie au moins une partie qui ne syncope pas et qui marque tous les temps de la mesure, afin de ne pas la rendre incertaine ou difficile à saisir.

Da die Synkopen taktwidrig, (auf dem schwachen Taktthteil, oder im Contratempo) angeschlagen werden, ist es nothwendig, dass in der Harmonie wenigstens eine Stimme nicht synkopiert sey, um den Takt anzugeben, und damit nicht die ganze Stelle ungewiss und unfasslich sey.

20.) Anmerkung des Übersetzers. Man findet übrigens im Beethoven und einigen Neueren, Stellen, wie folgende, die, von kurzer Dauer und in raschem Tempo, von grosser, eigenthümlicher Wirkung sind.
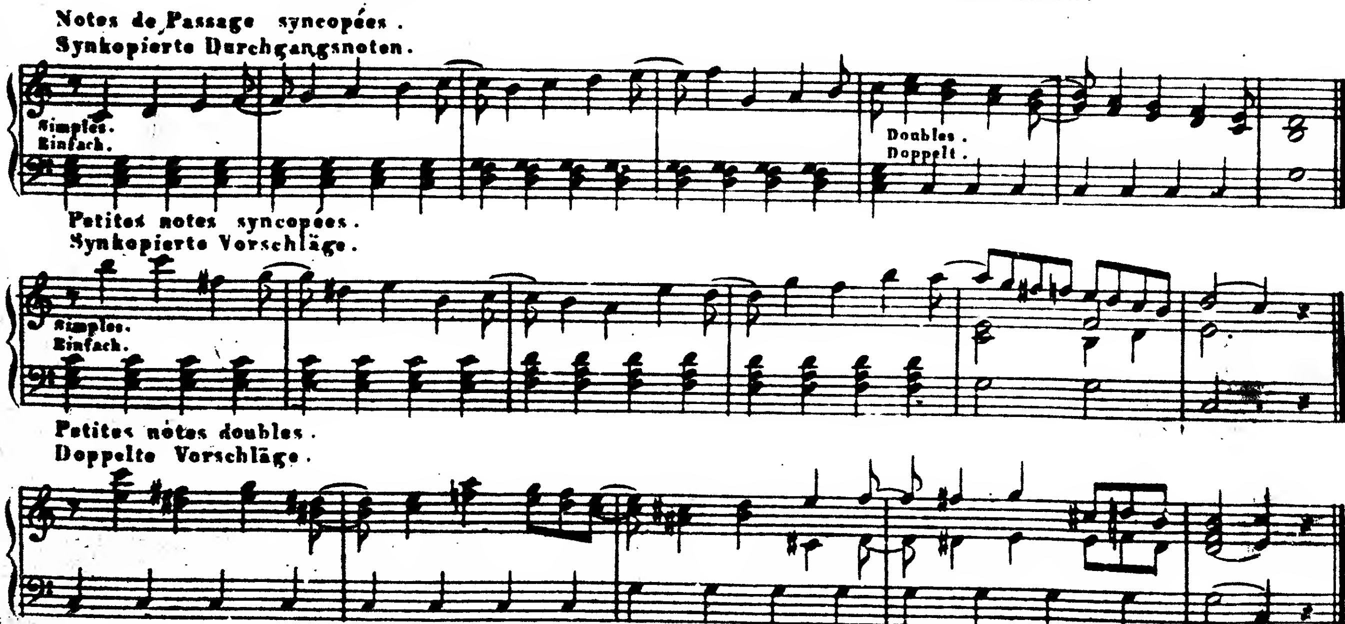


Die Unruhe die in dieser Bewegung liegt, spannt, an gehörigem Orte angebracht, die Aufmerksamkeit des Hörers auf ungewöhnliche Art.

Les Syncopes peuvent être en même temps des notes de passage ou des petites notes.

Die Syncopen können zugleich durchgehende oder Vorschlags-Noten seyn.
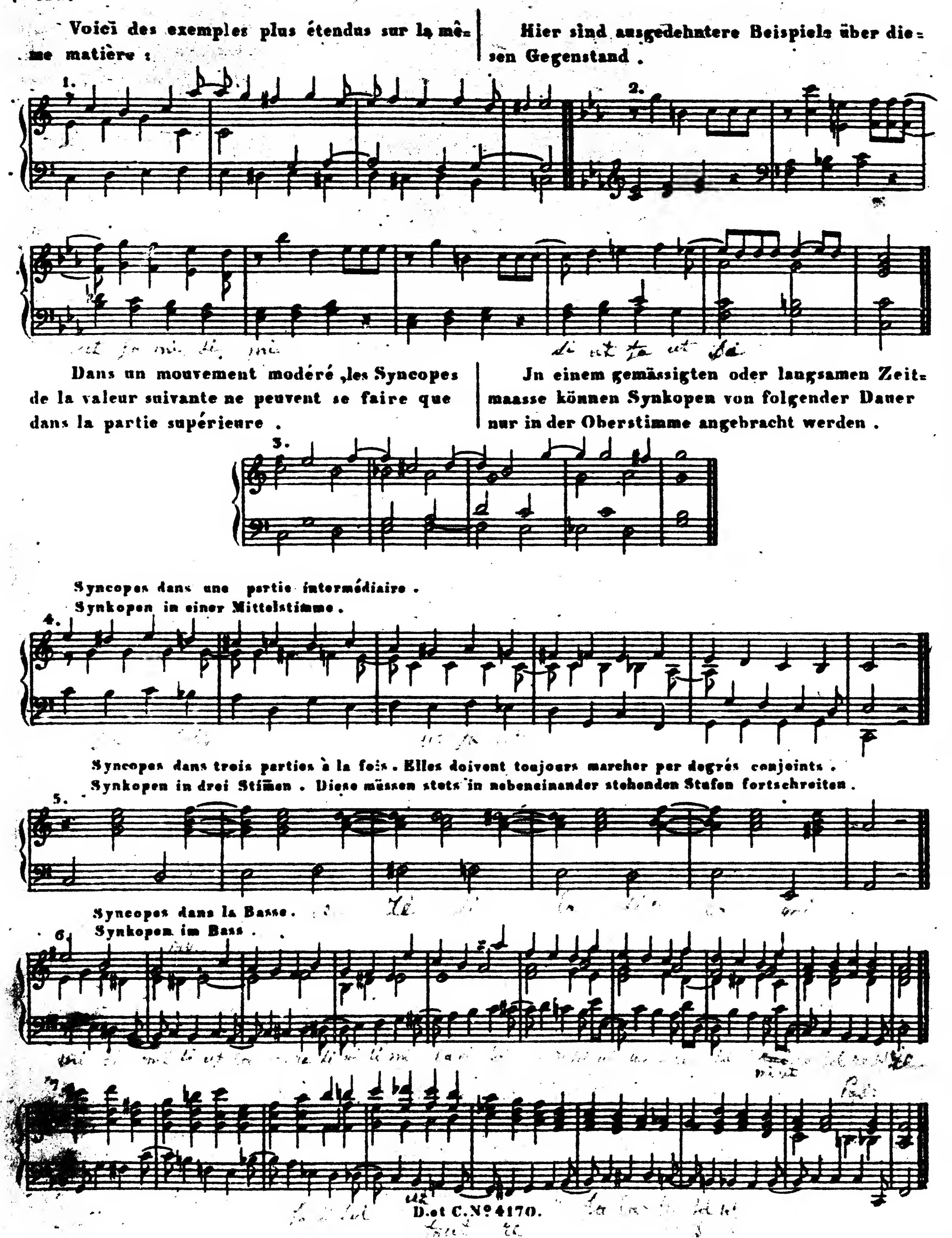
EXEMPLES.

BEISPIELE.



Voici des exemples plus étendus sur la même matière :

Hier sind ausgedehntere Beispiele über diesen Gegenstand.



Dans un mouvement modéré, les Syncopes de la valeur suivante ne peuvent se faire que dans la partie supérieure.

Jn einem gemässigten oder langsamen Zeitmaasse können Synkopen von folgender Dauer nur in der Oberstimme angebracht werden.

Syncopes dans une partie intermédiaire.
Synkopen in einer Mittelstimme.

Syncopes dans trois parties à la fois. Elles doivent toujours marcher par degrés conjoints.
Synkopen in drei Stimen. Diese müssen stets in nebeneinander stehenden Stufen fortschreiten.

Syncopes dans la Basse.
Synkopen im Bass.

Une suite de Syncopes dans la Basse, aussi longue que celle des deux éxemples ci-dessus, ne pourrait se faire que sur le Piano ou la Harpe; partout ailleurs et surtout dans l'Orchestre elle serait trop difficile à éxécuter, et comme elle contrarierait trop longtems la mesure, elle deviendrait, par celà même, pénible à l'Auditeur.

Eine Reihe Synkopen im Basse, von solcher Länge, wie in den zwei letzteren Beispielen, wäre nur auf dem Pianoforte oder der Harfe ausführbar; sonst überall, und besonders im Orchester, wäre sie schwer auszuführen, und da sie so lange dem Taktgefühle widerspricht, würde sie endlich auch dem Zuhörer dadurch peinlich werden.

IV.

DES SUSPENSIONS ou PROLONGATIONS.

De toutes les espèces de notes accidentelles, les Suspensions sont les plus remarquables, les plus interessantes et les plus estimées. Une Suspension quelconque éxige, sans aucune exception, les conditions suivantes:

1° La suspension doit être préparée.

2° Elle doit tomber sur *les Temps forts de la mesure*.

3° Elle doit se résoudre toujours diatoniquement en descendant, rarement en montant.

4° Cette résolution doit tomber sur *les Tems foibles de la mesure*.

IV.

VON DEN VERZÖGERUNGEN, VERLÄNGERUNGEN (AUFHALTUNGEN.)

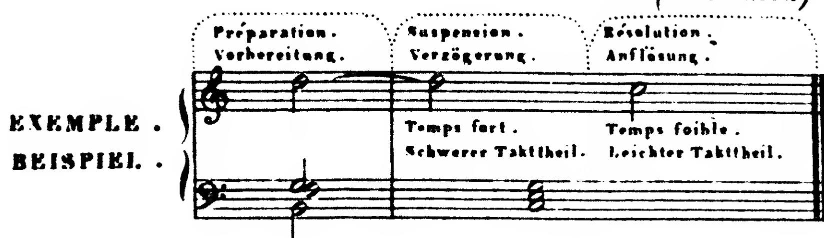
Von allen Arten durchgehender und zufälliger Noten, sind die Verzögerungen die merkwürdigsten, interessantesten und geschätztesten. Jede Art von Verzögerungen fordert, ohne alle Ausnahme, folgende Bedingungen:

1tens Die Verzögerung muss vorbereitet werden.

2tens Sie muss auf die *schweren (guten) Takttheile* fallen.

3tens Sie muss sich stets diatonisch, abwärts, selten aufwärts auflösen.

4tens Diese Auflösung selber muss auf die *leichten (schlechten) Takttheile* fallen.

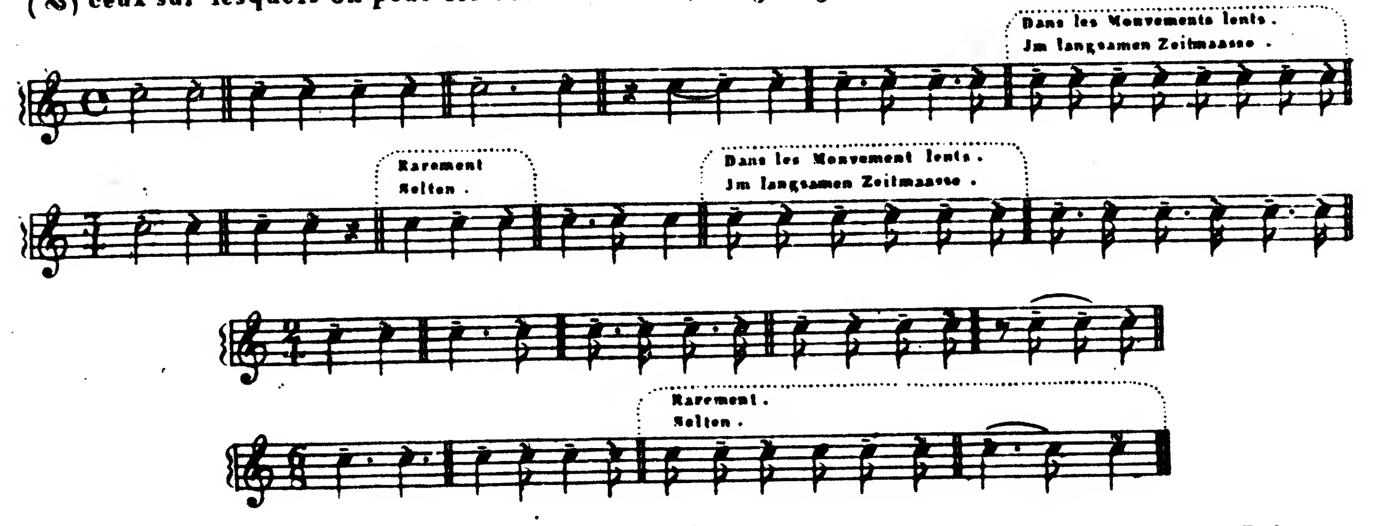


La Préparation et la Résolution doivent être toujours des notes réelles. La Suspension seule est note accidentelle. Il faut au moins deux accords pour employer une Suspension, dont le premier pour la *Préparation*, le second pour la *Suspension* et la *Résolution*. La Suspension représente la note sur laquelle elle fait sa résolution: il faut toujours pouvoir mettre la résolution à la place de la Suspension si on voulait supprimer cette dernière: sans cette condition, la Suspension est mauvaise.

Die Vorbereitung und Auflösung müssen immer wesentliche Noten bilden. Die Verzögerung allein ist eine Durchgangsnote. Es bedarf wenigstens zweier Accorde um eine Verzögerung anzuwenden, nähmlich den ersten zur Vorbereitung, den zweiten zur Verzögerung selber und zur Lösung. Die Verzögerung stellt die Note vor, in welche sie, sich auflösend, übergeht: man muss im̃er die Auflösung anstatt der Verzögerung setzen können, weñ man die letztere völlig weglassen oder unterdrücken wöllte: ohne diese Bedinguug ist die Verzögerung schlecht.

La Préparation doit avoir au moins autant de valeur que la Suspension. Mais la Suspension peut avoir plus de valeur que la Resolution. Dans les mesures à trois temps, il arrive cependant assez fréquemment que la Préparation a une valeur moindre que la Suspension. Voici un tableau dans lequel nous avons indiqué par un (–) les temps de la mesure sur les quels on peut faire des Suspensions et par un (∾) ceux sur lesquels on peut les resoudre:

Der Vorbereitungs-Accord soll wenigstens von demselben Werthe (von gleicher Dauer) seyn, wie der Verzögernde. Dieser letztere aber kañ länger als die Auflösung seyn. Jm 3/4 Takt komt jedoch der Fall oft, dass der Verzögerungs-Accord länger gehalten wird als der Vorbereitende. Hier ist eine Tabelle, wo wir durch ein (–) anzeigen, auf welchem Takttheile eine Verzögerung, und durch ein (∾), wo eine Auflösung angebracht werden kann:
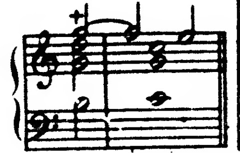


La Suspension peut avoir la valeur d'une mesure entière, dans ce cas, la résolution se fait sur le premier temps de la mesure suivante.

Les Suspensions sont simples ou doubles: les simples sont celles où l'on ne suspend qu'une seule note dans une partie quelconque, et qui n'éxigent qu'une seule préparation. Les doubles sont celles où l'on suspend deux notes à la fois dans deux parties différentes et qui éxigent par conséquent double préparation.

Nous avons dit plus haut qu'il fallait au moins deux accords pour employer une Suspension. Jl arrive souvent aussi que l'on prend trois accords dont le premier se place sous la préparation le second sous la suspension et le troisième sous la résolution. D'après ces remarques nous diviserons les Suspension:

1º En Suspensions simples avec deux accords: . .
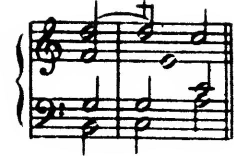


Die Verzögerung kañ einen ganzen Takt ausfüllen; in diesem Falle komt die Auflösung auf den ersten Theil des nachfolgenden Taktes.

Die Verzögerungen sind einfach oder doppelt; die einfachen sind, wo nur eine Note in irgend einer Stimme zurückgehalten wird, und die nur einer Vorbereitung bedürfen. Die doppelten sind, wo man zwei Noten zugleich, in zwei verschiedenen Stimmen verzögert, und also doppelter Vorbereitung bedarf.
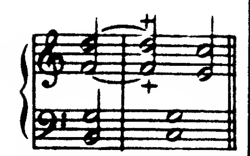
Wir sagten früher, dass man wenigstens zweier Accorde bedürfe, um eine Verzögerung anzubringen. Oft geschieht es, dass man dazu 3 Accorde gebraucht, wovon der erste unter der Vorbereitung, der zweite unter der Verzögerung und der dritte unter der Auflösung seinen Platz hat. Nach diesen Bemerkungen theilen wir also die Verzögerungen folgendermassen ein:

1tens. Jn Einfache mit zwei Accorden:
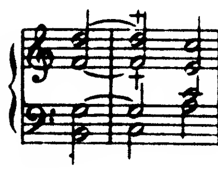
2º En Suspensions simples avec trois accords . .



3º En Suspensions doubles avec deux accords . .



4º En Suspensions doubles avec trois accords . .



On suspend généralement :

1º La tierce et la note fondamentale dans les accords parfaits ;

2º La tierce dans les accords de septième ;
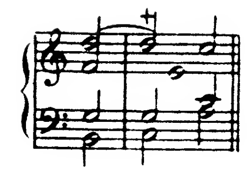
3º La *note sensible* dans la septième diminuée, dans la sixte augmentée, dans la quarte et sixte augmentées e en général dans tous les accords où elle se trouve . Les autres notes dans tous ces accords se suspendent rarement et les cas n'en peuvent être bien connus que par une grande pratique . Nous en avons indiqué la plus grande partie dans ce qui suit .

L'intervalle que la Suspension fait avec la Basse peut être une Tierce, où une Quarte, ou une Quinte, ou une Sixte, ou une Septième, ou une Neuvième .
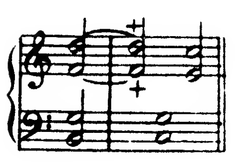
La Quarte, la Septième et la Neuvième sont les Suspensions les plus usitées :

Les Suspensions simples avec deux accords font leur résolution de la manière suivante :

2tens Jn Einfache mit drei Accorden .



3tens Jn Doppelte mit zwei Accorden .



4tens Jn Doppelte mit drei Accorden .



Man verzögert meistens :

1tens Die Terz und die Grundnote in den vollkommenen Dreiklängen ;

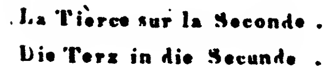
2tens Die Terz in den Septimen = Accorden ;

3tens Die empfindsame Note im verminderten Septimen = Accorde, im übermässigen Sext = Accorde, im übermässigen Quart = Sext = Accorde, und überhaupt in allen Accorden, wo die *Note sensible* befindlich ist . Die übrigen Noten in allen diesen Accorden verzögert man selten , und die Fälle köñen nur durch grosse Übung erkannt werden . Jm Folgenden haben wir die meisten angezeigt .
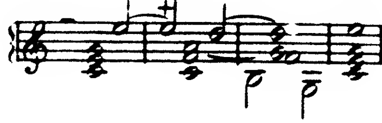
Das Jntervall, welches durch die Verzögerung hervorgebracht wird, kann eine Terz, oder Quart, oder Quint, oder Sext, oder Septime , oder eine None seyn .

Die Quart, Septime, und None bilden die gebräuchlichsten Verzögerungs = Jntervalle .

Die einfachen Verzögerungen mit zwei Accorden lösen sich folgendermassen auf :
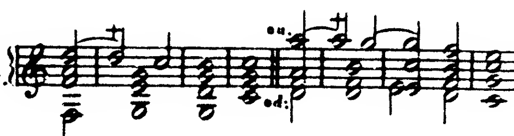


La Tierce sur la Seconde .
Die Terz in die Secunde .



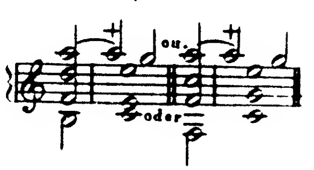
La Quarte sur la Tierce .
Die Quart in die Terz .



La Quinte sur la 4te.
Die Quint in die Quart.



La Sixte sur la Quinte .
Die Sext in die Quint .



La Septième sur la Sixte .
Die Septime in die Sext .



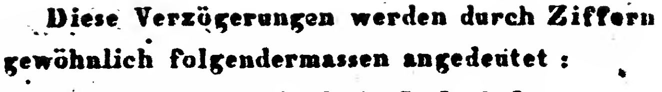
La Neuvième sur l' Octave .
Die None in die Octave .



Ces Suspensions s'indiquent ordinairement par des chiffres, de la manière suivante :

3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8.

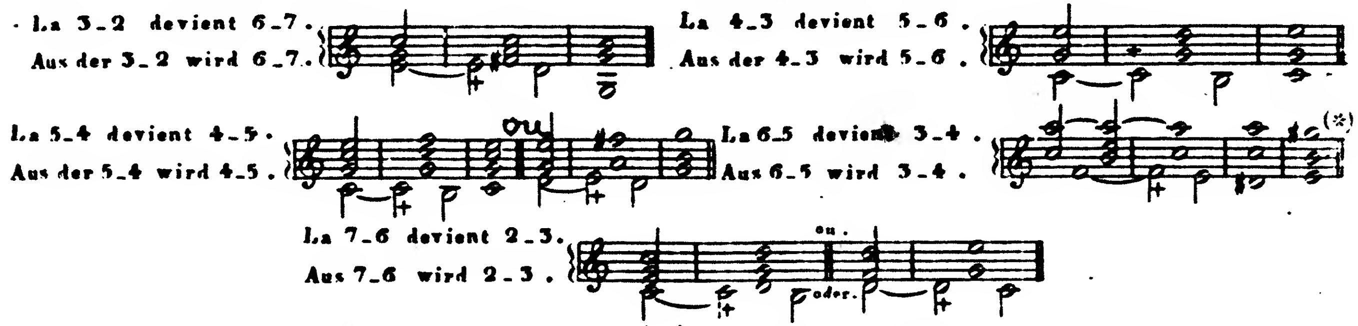
Diese Verzögerungen werden durch Ziffern gewöhnlich folgendermassen angedeutet :
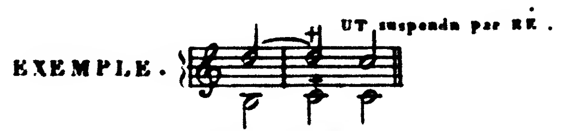


3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8.

Comme toutes ces Suspensions (excepté la Neuvième sur l'Octave) peuvent se renverser, en mettant la Suspension dans la Basse et la note de la Basse dans une partie haute, elles présentent le tableau suivant :
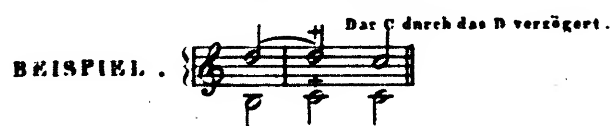
Da alle diese Verzögerungen, (mit Ausnahme der None in die Octave) umgekehrt werden können, indem man die Verzögerung selber in den Bass, und die Bassnote in eine Oberstime setzt, so gestaltet sich daraus Folgendes :
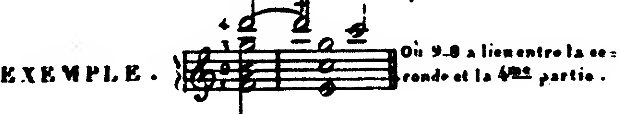


La Suspension de 9-8 est remarquable, 1° en ce qu'on y frappe sous la Suspension la note suspendue elle même à la distance d'une neuvième.



Die Verzögerung von 9-8 ist bemerkenswerth : 1tens weil man in derselben unter der Verzögerungsnote den Ton als None anschlägt, welcher oben verzögert wurde.



Ce qui peut avoir lieu non seulement entre la Basse et une partie haute, mais quelques-fois aussi dans deux parties supérieures dans l'Harmonie à quatre.
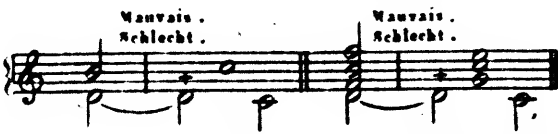


Was nicht nur zwischen dem Basse und einer hohen Stime, sondern auch oft im vierstimmigen Satze zwischen zwei Oberstimen selber statt haben kann.



2° En ce qu'elle n'est pas renversable ; ainsi on ne peut faire dans aucun cas :

2tens weil sie nicht umkehrbar ist ; also kan man auf keinen Fall setzen :



Les Suspensions de 4-3, 7-6 et 9-8, sont aussi très remarquables en ce qu'elles peuvent se résoudre sur le renversement de l'accord suspendu, ou sur un nouvel accord.

Die Verzögerungen von 4-3, 7-6, 9-8, sind ebenfalls sehr merkwürdig rücksichtlich ihrer Eigenschaft, dass sie sich in die Umkehrung des verzögerten Accordes, oder auch in einen neuen Accord auflösen können.

(*) Cette Suspension est à peine praticable dans la Basse ; d'ailleurs elle est consonnante et perd par là tout l'effet de cette sorte de Notes Accidentelles.

(*) Diese Verzögerung ist im Basse kaum anwendbar ; überdiess ist sie consonierend, und verliert dadurch alle die Wirkung, die dieser Gattung von zufälligen Noten eigenthümlich ist.

Nous allons donner ici un tableau des différentes résolutions de chacune de ces trois suspensions.

Wir geben hier eine Tabelle der verschiedenen Auflösungsarten dieser drei Verzögerungen.

4-3. 4-8. 4-4 dont la seconde 4te est augmentée. 4-4 wovon die 2te Quart übermässig ist. 7♭ 4-3

4-5. 4-6. 6 4-3 Sixte augmentée. Übermässige Sext. 7-6.

7-6. ou oder. ou oder. 7-3.

7-5te diminuée. 7-vermind: Quint. ou oder. 7-2.
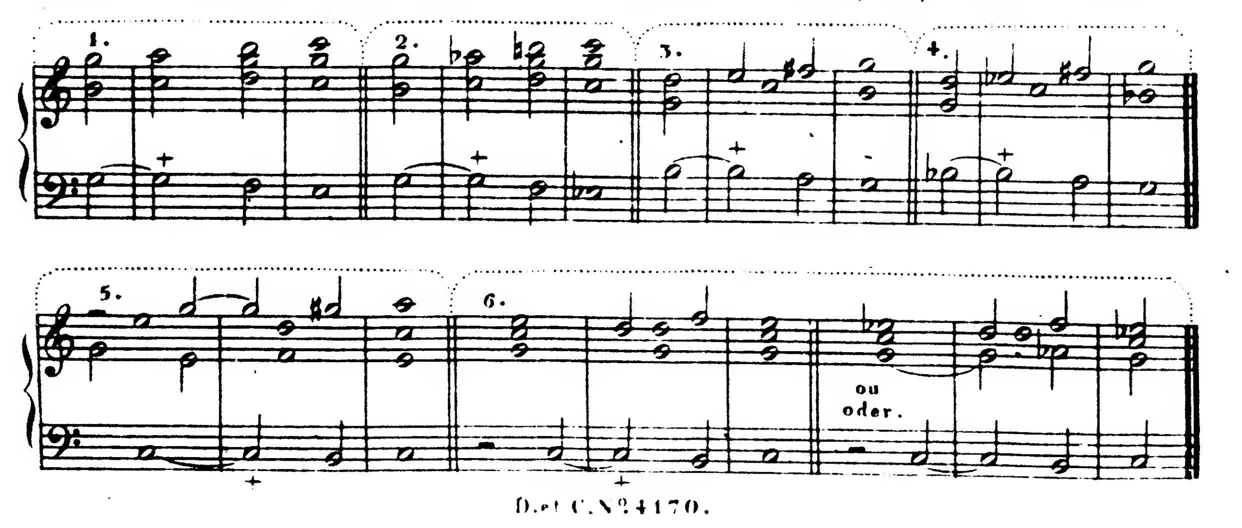
9-8. ou oder. ou oder. 9-3. ou oder.

9-5te diminuée. 9-verminderte 5. 9-6.

9-7me diminuée. 9-verminderte 7. rarement. selten. 9-2de majeure. 9-grosse 2.

Les Suspensions dans la Basse avec trois accords sont rares; cependant les exemples suivans peuvent se pratiquer avec succès:

Im Basse sind die Verzögerungen mit drei Accorden selten; doch können die folgenden Beispiele mit Erfolg angewendet werden:
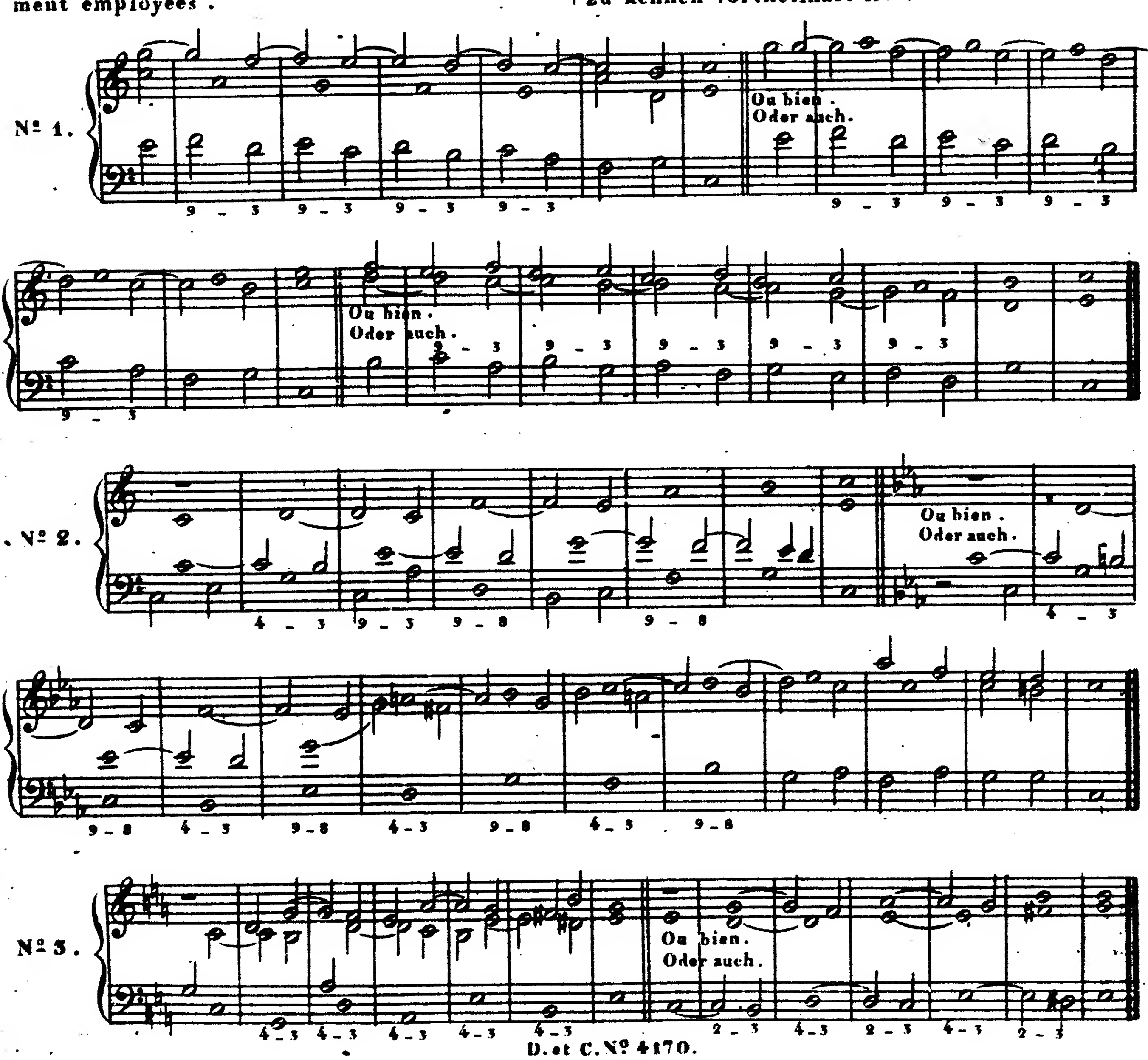


En examinant avec attention tous ces exemples, on s'appercevra facilement que presque tous les accords de la classification sont plus ou moins susceptibles d'être suspendus; cependant les deux accords parfaits, l'accord diminué, l'accord de Septième dominante et l'accord de Sixte augmentée, (dont on ne suspend que la Sixte; ce qui donne la suspension 7-6,) sont ceux où l'on employe plus fréquemment les suspensions; les autres accords, étant déjà par eux-mêmes suffissamment dissonans, pourraient, en y plaçant des suspensions, être trop défigurés.

Voici quelques marches bonnes à connaître où les suspensions simples sont fréquemment employées.

Weñ man diese Beispiele aufmerksam untersucht, so wird man leicht finden, dass fast alle Klassen-Accorde der Verzögerungen fähig sind; indessen sind die zwei Dreiklänge, und der verminderte, so wie der Dominanten-Sept-Accord, ferner der übermässige Sext-Accord, (von welchem man nur die Sext verzögert, wâs dann die Verzögerung von 7-6 giebt;) diejenigen Accorde, in welchen man die Verzögerungen am häufigsten anbringt; die andern, ohnehin schon hinreichend dissonicrenden Accorde, würden durch hinzugefügte Verzögerungen zu sehr entstellt werden.

Hier folgen einige Gänge, in welchen die einfachen Verzögerungen häufig vorkomen, und die zu kennen vortheilhaft ist.



Nº 4.

Ou bien. Oder auch.

9 - 6 9 - 6 9 - 6 9 - 6 9 - 6 9 - 6 9 - 6

9 - 6 9 - 6 9 - 6

Nº 5.

2 - 3 2 - 3 2 - 3
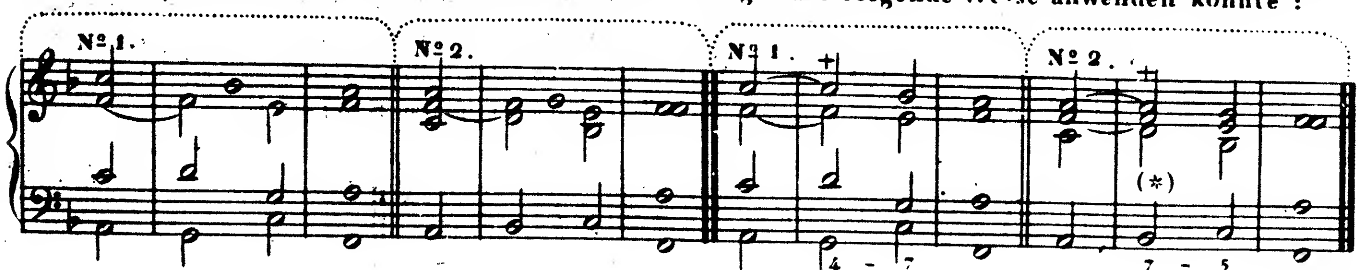
Nº 6.

Marche de Septièmes dominantes avec des Suspensions.
Fortschreitung von Dominanten = Septimen mit Verzögerungen.

4 - 3 4 - 3 4 - 3 4 - 3 4 - 3

Voici deux exemples dans les quels on pourrait pratiquer des suspensions de la manière suivante:

Hier sind zwei Beispiele, wo man die Verzögerungen auf folgende Weise anwenden könnte:



Nous avons indiqué ce qu'il est le plus essentiel de savoir sur les suspensions simples avec deux et trois accords. C'est de cette sorte de suspensions qu'on peut faire le plus d'usage.

Wir haben das wichtigste über die einfachen Verzögerungen mit 2 oder 3 Accorden angezeigt. Von dieser Gattung der Verzögerungen kan̄ man am häufigsten Gebrauch machen.

(*) Cet accord présente à l'oeil un accord de Septième de 4me espèce (Si♭, Re, Fa, La,) avec lequel il ne faut pas le confondre; car, comme tel, il n'aurait ni une résolution régulière, ni la Série d'accords que nous lui avons assignée. On peut souvent faire de pareilles méprises avec des Suspensions; et il importe d'y faire beaucoup d'attention, afin de ne pas faire de fausses résolutions et de mauvaises liaisons entre les accords.
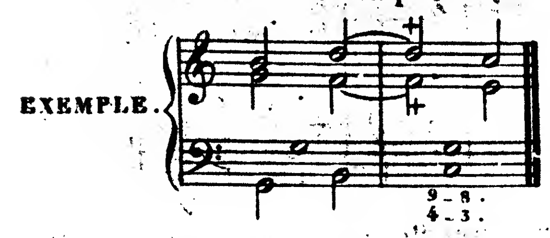
(*) Dieser Accord erscheint dem Auge als ein Septimen = Accord vierter Gattung, (B, D, F, A,) mit welchem man ihn jedoch nicht verwechseln muss; den̄, als solcher, würde er weder eine regelmässige Auflösung, noch die, ihm hier gegebene Accordenfolge haben. Man kan̄ sich durch die Ähnlichkeit solcher Accorde mit den Verzögerungen oft täuschen, und es ist wichtig, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, um nicht zwischen den Accorden falsche Auflösungen und schlechten Zusammenhang zu machen.

Quant aux suspensions doubles, elles sont moins usitées et offrent beaucoup moins de ressource. Pour faire une double suspension, il faut nécessairement 1º double préparation, 2do double résolution; et il arrive fréquemment que l'accord qui précède la suspension ne fournit pas les deux notes indispensables pour la préparation. C'est par cette raison que les suspensions doubles ne peuvent s'employer que rarement. Elles ne se font qu'entre les parties hautes.

La résolution d'une suspension double se fait de deux manières, 1º en resolvant les deux suspensions en même temps ou 2º en les resolvant l'une aprés l'autre.

Voici des exemples de suspensions doubles avec deux et trois accords.

Suspension double dont les deux parties se résolvent en même temps:
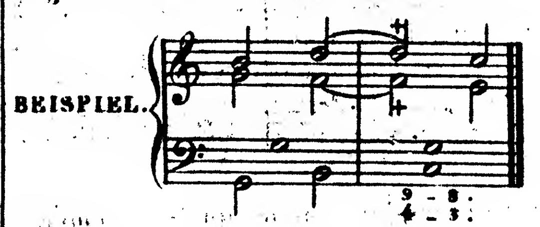


Lorsqu'on veut résoudre l'une des deux suspensions avant l'autre, il faut 1º résoudre l'inférieure avant la supérieure, quand les deux parties sont en sixtes,

Was die doppelten Verzögerungen betrifft, so sind sie seltener anzuwenden und biethen auch weniger Hülfsmittel zur Abwechslung dar. Um eine doppelte Verzögerung auszuführen bedarf es nothwendigerweise 1tens doppelter Vorbereitung, 2tens doppelter Auflösung; und oft geschieht es, dass der Accord, welcher der Verzögerung vorangeht, nicht die beiden, zur Vorbereitung unerlässlichen Noten enthält. Aus dieser Ursache kōnen Doppel=Verzögerungen nur selten angebracht werden. Sie finden nur in den Oberstimmen statt.
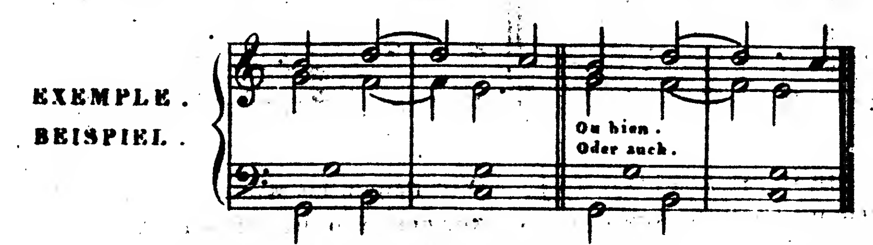
Die Auflösung einer Doppel=Verzögerung wird auf zwei Arten bewirkt: 1tens indem beide Verzögerungen zugleich aufgelöst werden; 2tens indem man eine nach der andern auflöst.

Hier folgen Beispiele über Doppel=Verzögerungen mit zwei und mit drei Accorden.

Doppel=Verzögerung, wo beide Stimmen sich zugleich auflösen:
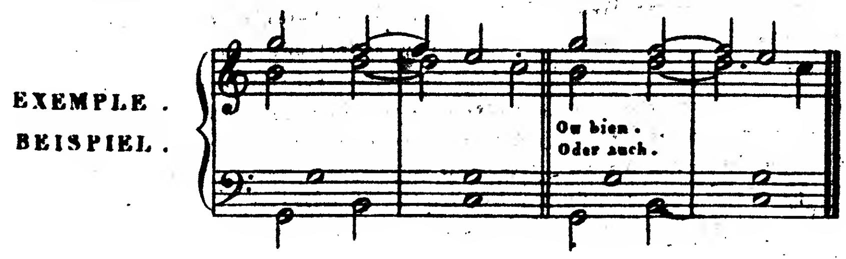


Weñ man die eine dieser Verzögerungen vor der andern auflösen will, so muss 1tens die tiefere vor der höheren aufgelöst werden, wenn die beiden Stimmen Sexten bilden,



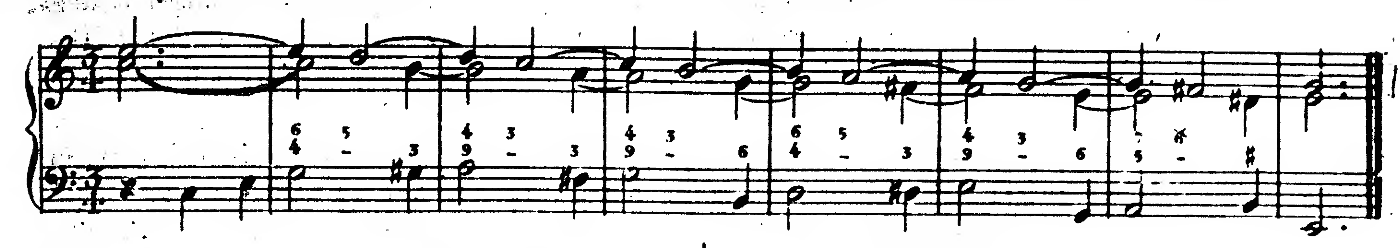
2º résoudre la supérieure avant l'inférieure; quand les deux parties sont en tierces.

2tens muss man die höhere Stiñe vor der tieferen auflösen, weñ beide Terzen bilden.
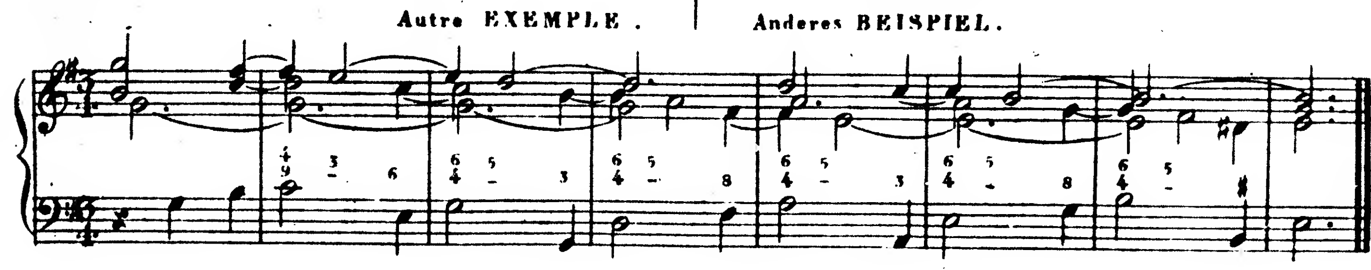


Suite de Suspensions doubles où une partie se résout après l'autre :

Fortsetzung von Doppel=Verzögerungen, wo eine Stime sich nach der andern auflöst :
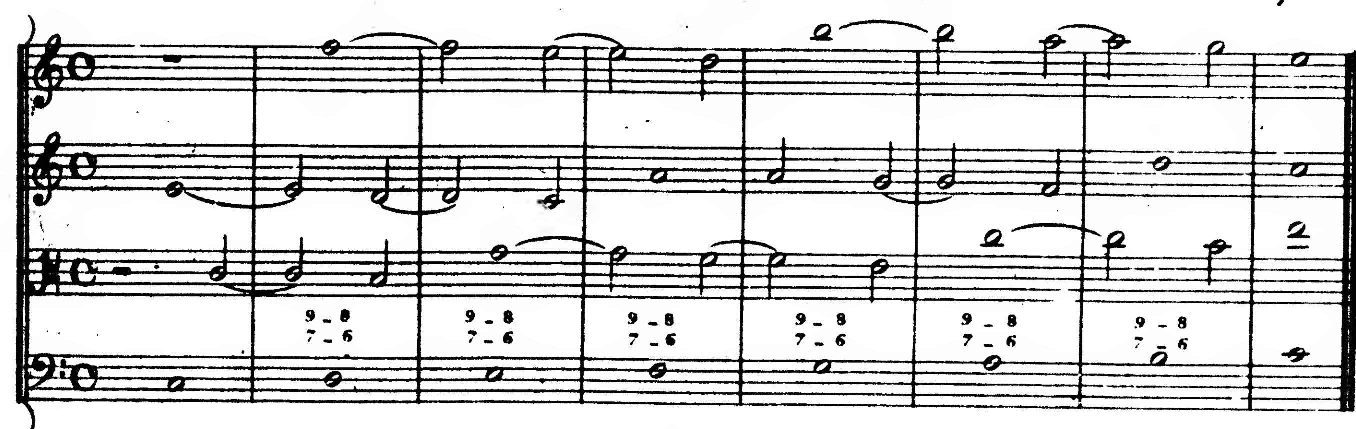


Autre EXEMPLE. | Anderes BEISPIEL.
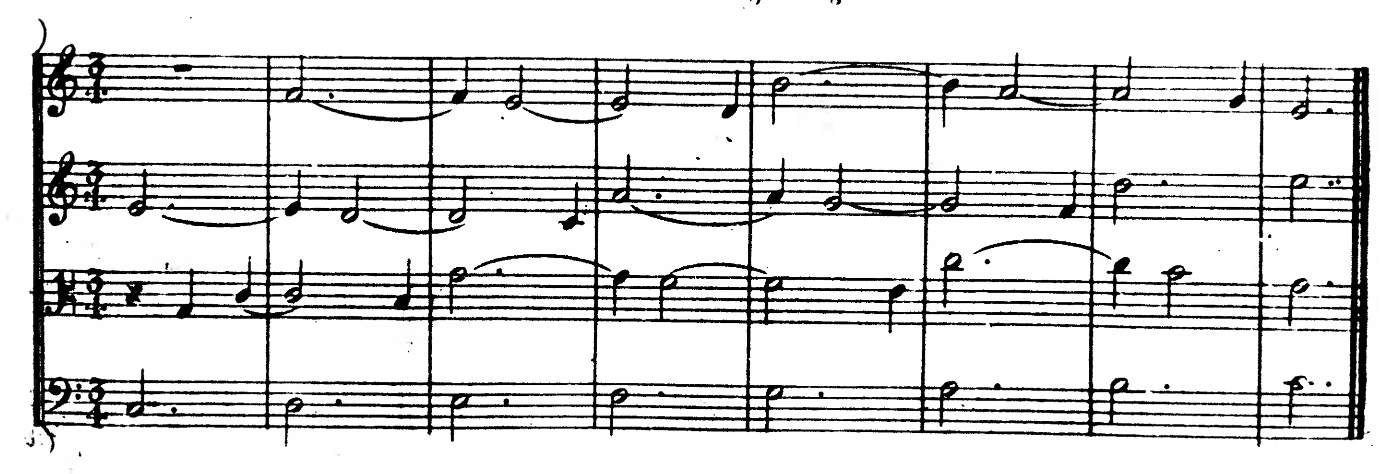


Voici encore une Succession remarquable de Suspensions doubles :

Hier noch eine bemerkenswerthe Reihe von Doppel=Verzögerungen :



Même exemple à trois temps avec une résolution successive de la suspension double :

Selbes Beispiel im $\frac{3}{4}$ Takt mit nacheinander folgender Auflösung der Doppelverzögerungen.



Ces exemples sont suffisans pour démontrer la manière de traiter les suspensions doubles avec deux et trois accords, soit en les résolvant simultanément soit successivement.

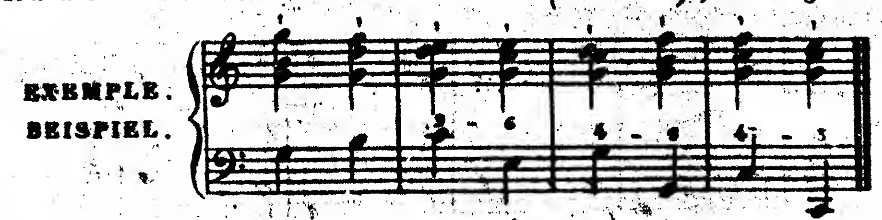
Il est quelquefois permis de traiter les suspensions de la manière suivante :

1º La Préparation et la Suspension frappées au lieu d'être liées.

Diese Beispiele reichen hin, um zu zeigen, auf welche Weise die Doppelverzögerungen mit zwei und mit drei Accorden, sowohl bei gleichzeitiger wie bei nach einander folgender Auflösung zu behandeln sind.
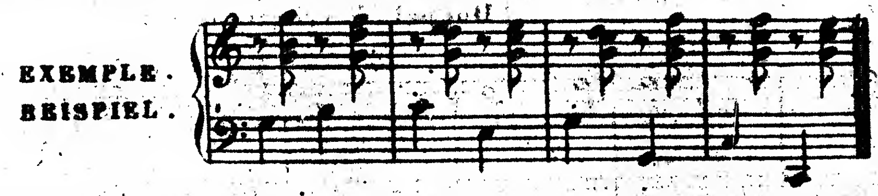
Es ist bisweilen erlaubt, die Verzögerungen auf folgende Art zu behandeln :

1tens Die Vorbereitung und Verzögerung kurz *(staccato)*, statt gebunden zu setzen :



2º La Suspension et la Résolution précédées d'une courte pause :

2tens Sowohl die Vorbereitung, wie die Verzögerung durch kurze Pausen abzusondern :
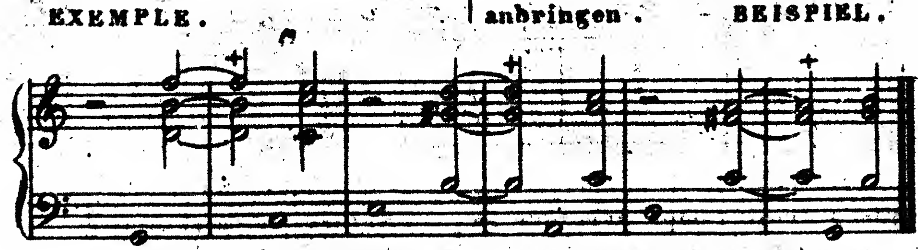


Après une septième dominante, on peut faire une triple suspension.

EXEMPLE.

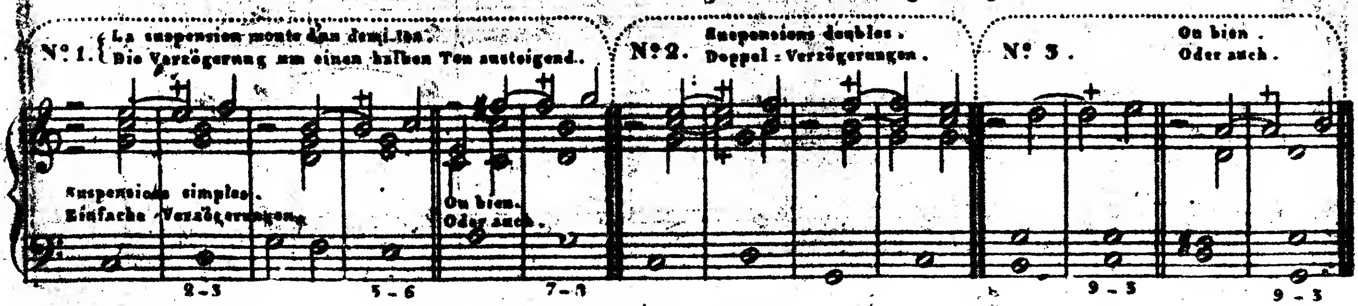
Nach einer Dominanten-Septime kann man auch eine dreifache (dreistimige) Verzögerung anbringen.

BEISPIEL.



On voit encore par cet exemple que l'on peut quelquefois, mais rarement, résoudre une suspension en montant. Voici quelques exemples de suspensions résolues de cette manière:

Auch sieht man durch dieses Beispiel, dass bisweilen, jedoch selten, eine Verzögerung aufwärts steigend aufgelöst werden kann. Hier einige Beispiele, solcher, auf diese Weise aufgelöster Verzögerungen.



Dans ce dernier exemple, la suspension monte d'un ton entier; mais ce cas, beaucoup plus rare, ne peut se pratiquer que dans la partie la plus haute et lorsque la résolution se fait sur la tierce de la tonique.

On peut aussi mêler des notes de passage aux Suspensions; mais il faut que cela se fasse de manière à ne pas nuire à leur effet, ainsi qu'à celui de la préparation et de la résolution. Nous donnerons à ce sujet la regle suivante.
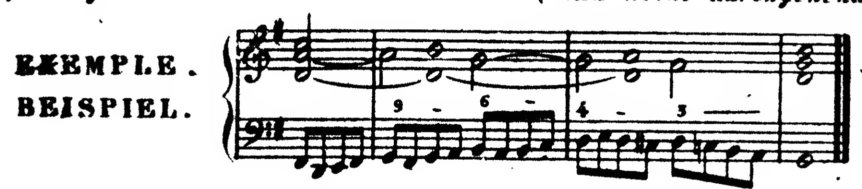
Les notes qui se frappent exactement sous la préparation, la suspension et la résolution, doivent être des *Notes réelles* et non des *Notes de passage*.

Jn diesem letzten Beispiele steigt die Verzögerung um einen ganzen Ton; doch kañ dieser weit seltenere Fall nur in der höchsten Oberstime, und wenn die Auflösung auf die Terz von der Tonica erfolgt, statt haben.

Man kañ die Verzögerungen auch mit Durchgangsnoten vermischen; doch muss dieses auf eine Art geschehen, dass weder ihrer Wirkung noch der Vorbereitung und Auflösung geschadet werde. Wir geben hierüber folgende Regel.

Diejenigen Noten, welche genau unter der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung angeschlagen werden, müssen *wesentliche Noten*, und *keine durchgehenden* seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les notes réelles de la Basse sont:



Die Bass-Grundnoten sind:





et frappent précisément sous la Préparation, la Suspension et la Résolution.

La Suspension est une dissonnance, souvent très-forte, qui n'a de charme que quand elle est bien préparée et surtout bien résolue. En frappant une note de passage exactement sous la préparation, la suspension ou la résolution, on pourrait en détruire l'effet et rendre l'harmonie incertaine et dure. Ainsi les notes de passage ne peuvent se placer que:

1º Entre la préparation et la suspension.
2º Entre la suspension et la résolution.
3º Après avoir frappé l'accord de la resolution avec ses notes réelles.
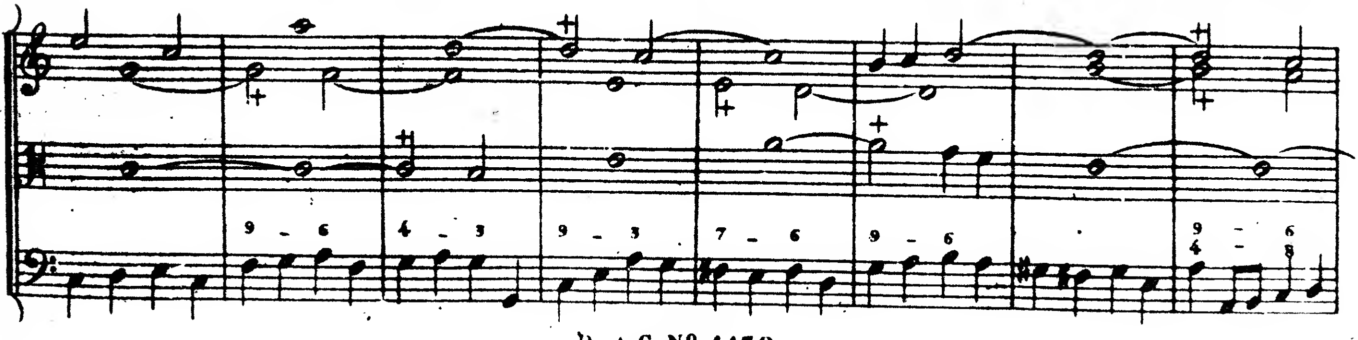
Voici des exemples sur le mélange des notes de passage avec les suspensions:
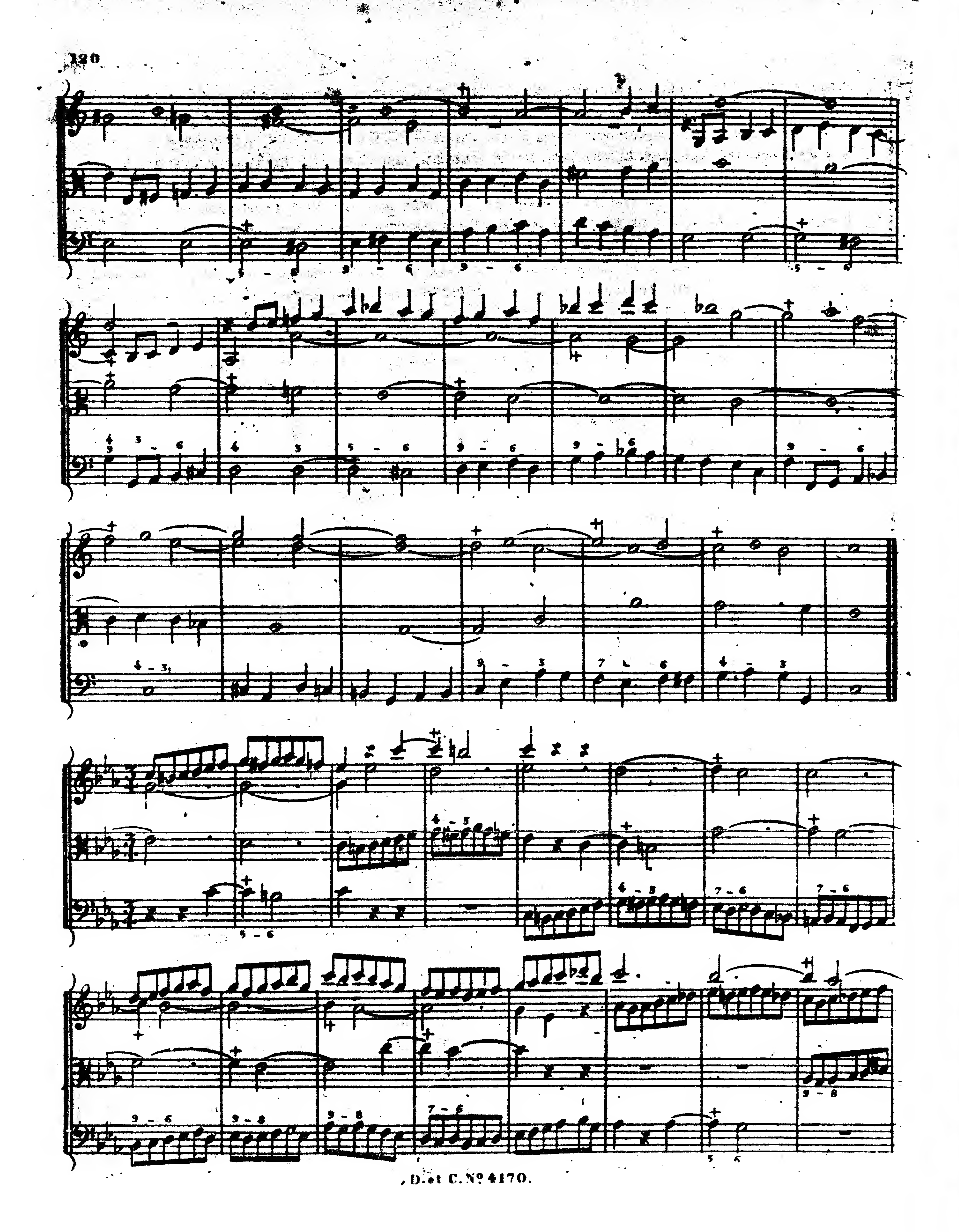
und werden genau mit der Vorbereitung, Verzögerung, und Auflösungs-Note angeschlagen.
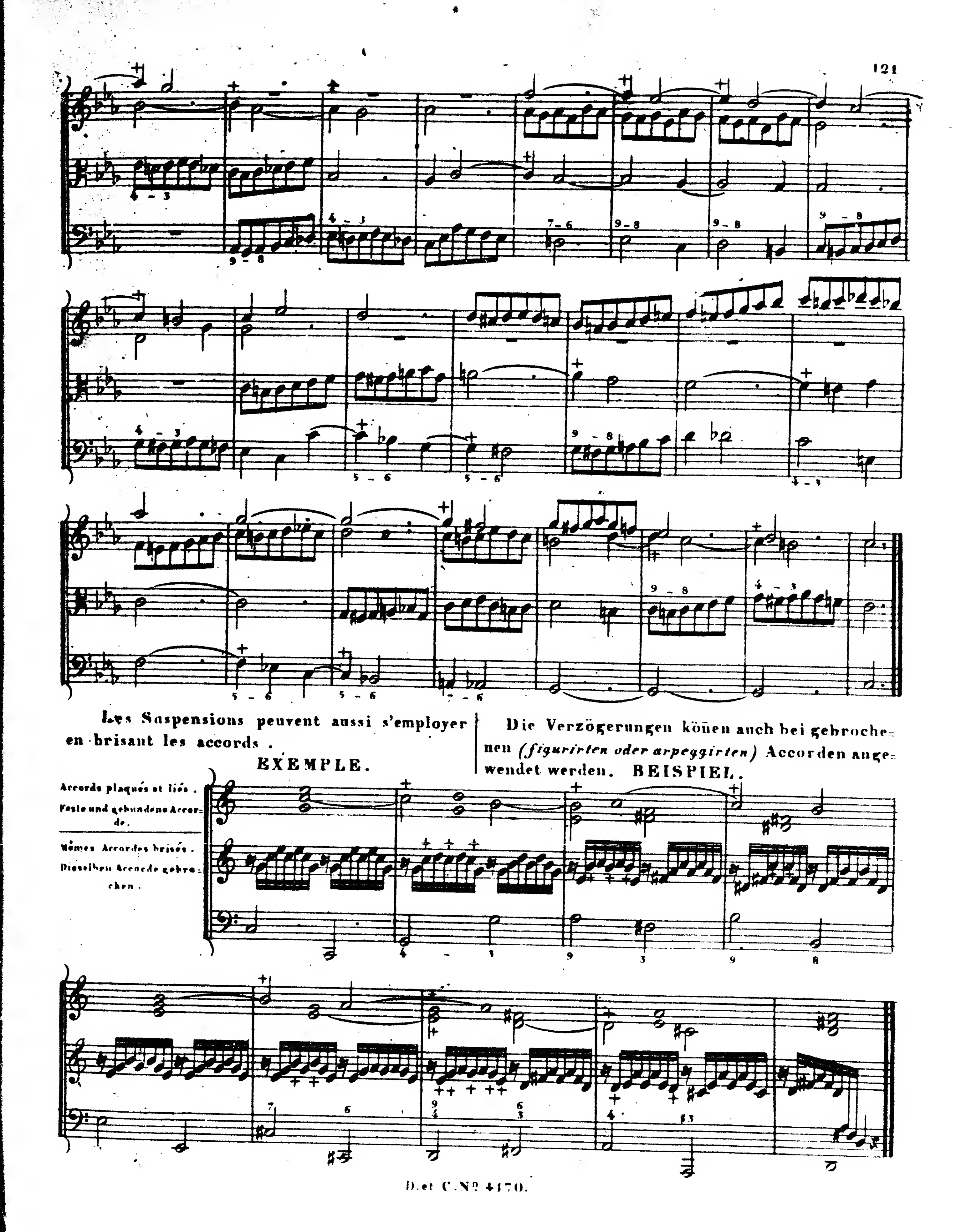
Die Verzögerung ist eine, bisweilen sehr starke Dissonanz, die nur durch gute Vorbereitung, und vorzüglich durch gute Auflösung reitzend seyn kañ. Weñ man eine Durchgangs-Note genau mit der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung anschlagen würde, so zerstörte man die Wirkung, und die Harmonie würde ungewiss und hart. Also können die Durchgangsnoten nur gesetzt werden:

1tens Zwischen die Vorbereitung u. Verzögerung.
2tens Zwischen die Verzögerung u. Auflösung.
3tens Nachdem man den auflösenden Accord mit seinen wesentlichen Noten angeschlagen hat.

Hier sind Beispiele über die Mischung der durchgehenden mit den Verzögerungs-Noten.
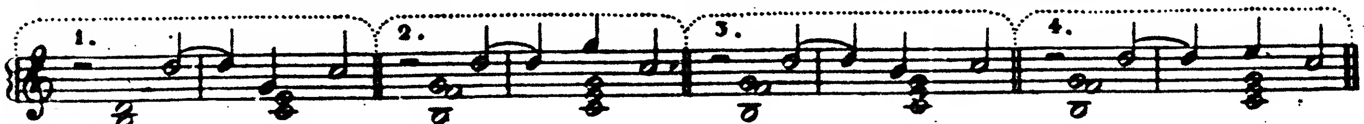





Les Suspensions peuvent aussi s'employer en brisant les accords .
EXEMPLE.
Die Verzögerungen kōnen auch bei gebrochenen *(figurirten oder arpeggirten)* Accorden angewendet werden. BEISPIEL.
Accords plaqués et liés .
Feste und gebundene Accorde .
Mêmes Accordes brisés .
Dieselben Accorde gebrochen .

En comparant les accords brisés aux mêmes accords plaqués, on trouvera que les suspensions sont également bien préparées et résolues dans les uns comme dans les autres. La seule différence est que toutes les notes se frappent simultanément dans les accords plaqués, tandis qu'elles se frappent successivement dans les accords brisés.

Jl arrive quelquefois qu'une suspension passe par une note intermédiaire avant de se résoudre. EXEMPLE.

Weñ man die gebrochenen Accorde mit denselben in fester Gestalt vergleicht, so wird man finden, dass die Verzögerungen in den einen wie in den andern gleich gut vorbereitet und aufgelöst sind. Der einzige Unterschied ist, dass in den festen Accorden die Noten auf einmal, in den gebrochenen aber nacheinander angeschlagen werden.

Es geschieht bisweilen, dass eine Verzögerung erst vermittelst einer Zwischennote zur Auflösung übergeht. BEISPIEL.



Cette note intermédiaire appartient ordinairement à l'accord qu'on place sous la suspension, comme aux Numéros 1, 2 et 4. Dans le N° 3 le *Si* est une petite note qui précède la résolution. Voici un cas de ce genre que l'on rencontre assez fréquemment dans les cadences de la musique d'Eglise:

Diese Zwischennote gehört gemeiniglich demjenigen Accorde an, den man unter die Verzögerung setzt, wie N° 1, 2 und 4. Jn N° 3 ist das *H* ein Vorschlag, der der Auflösung vorangeht. Hier ist ein Fall dieser Art, den man ziemlich häufig in den Cadenzen der Kirchenmusik findet.
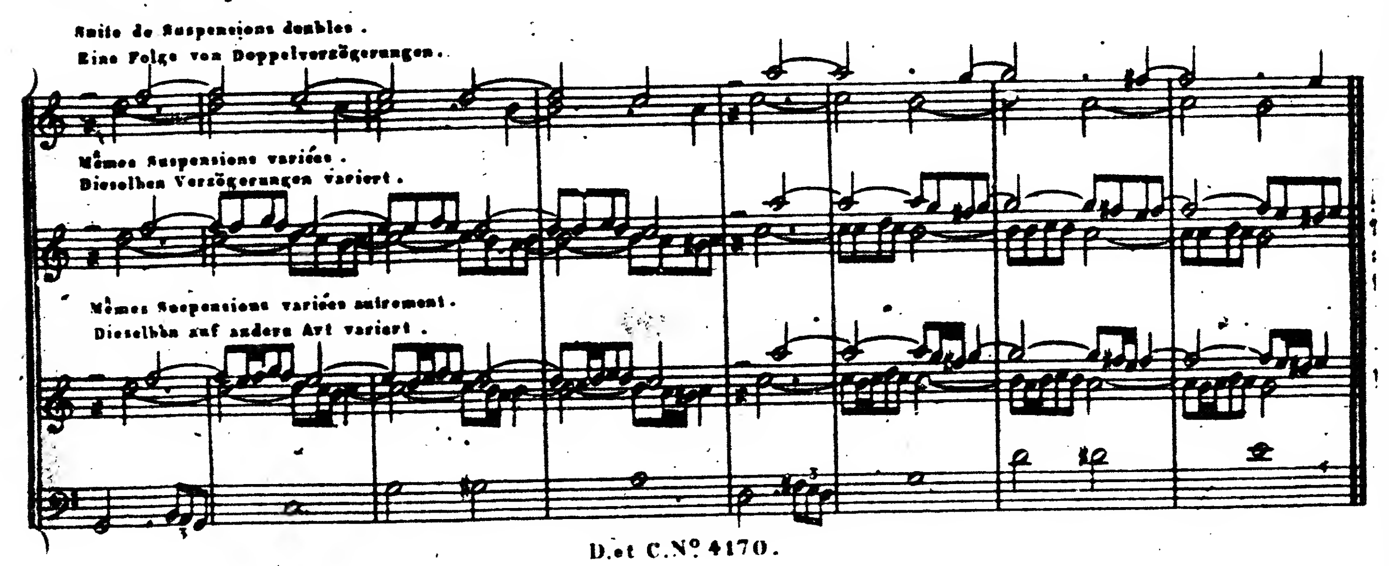


Dans cet exemple, le *La* de la partie supérieure se trouve placé entre la suspension *Ut* et la résolution *Si*.

Les Suspensions peuvent aussi être variées; mais ce moyen est extrêmement restreint; en voici un exemple:

Jn diesem Beispiele ist das *A* in der oberen Stimme zwischen dem verzögerten *C* und zwischen dem auflösenden *H*.

Die Verzögerungen köñen auch variirt (verändert) werden; doch ist dieses sehr beschränkt. Hier davon ein Beispiel:

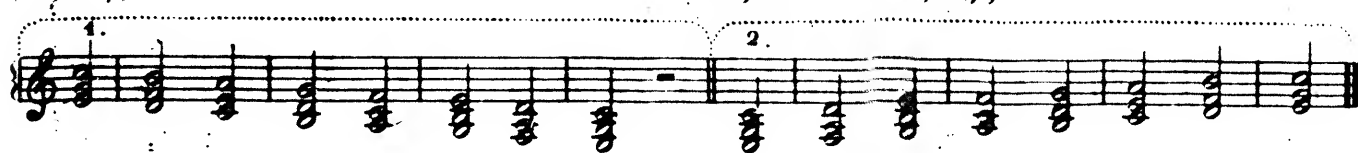


Quand les Suspensions sont très courtes, on peut les envisager comme des Syncopes; mais il ne faut pas confondre les unes avec les autres, car on peut syncoper des notes de passage et des petites notes, comme nous l'avons vu, et résoudre la syncope sur un intervalle quelconque; ce qui est impraticable pour les suspensions. La syncope est toujours de courte durée; la suspension au contraire peut être de très longue durée.

Les Suspensions ennoblissent l'harmonie; elles rendent souvent neuf et piquant ce qui est usé et sans sel; la marche de Sixte suivante,

Weñ die Verzögerungen sehr kurz sind, kann man sie als Synkopen ansehen; doch muss man die einen nicht mit den andern verwechseln, deñ man kañ, wie wir gesehen haben, durchgehende Noten und Vorschläge synkopieren, und die Synkope in irgend ein Jntervall auflösen; was jedoch bei den Verzögerungen nicht ausführbar ist. Die Synkope ist stets nur von kurzer Dauer während die Verzögerung sehr lange währen kann.
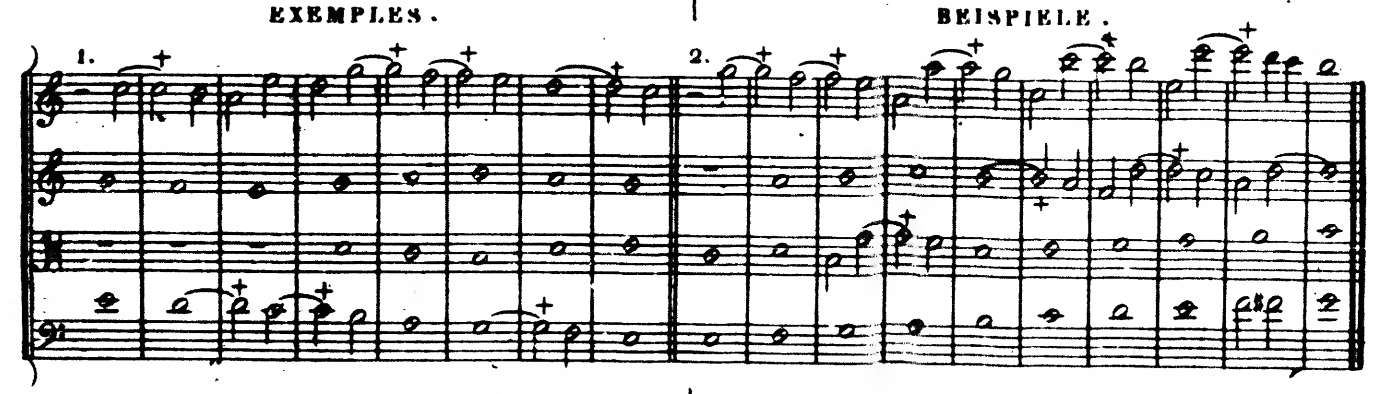
Die Verzögerungen veredeln die Harmonie; sie bringen Neuheit und Juteresse in die Stellen, welche sonst verbraucht und geistlos wären; der folgende Sextengang,



qui a par elle-même fort peu d'intérêt, peut devenir saillante aux moyens des suspensions.
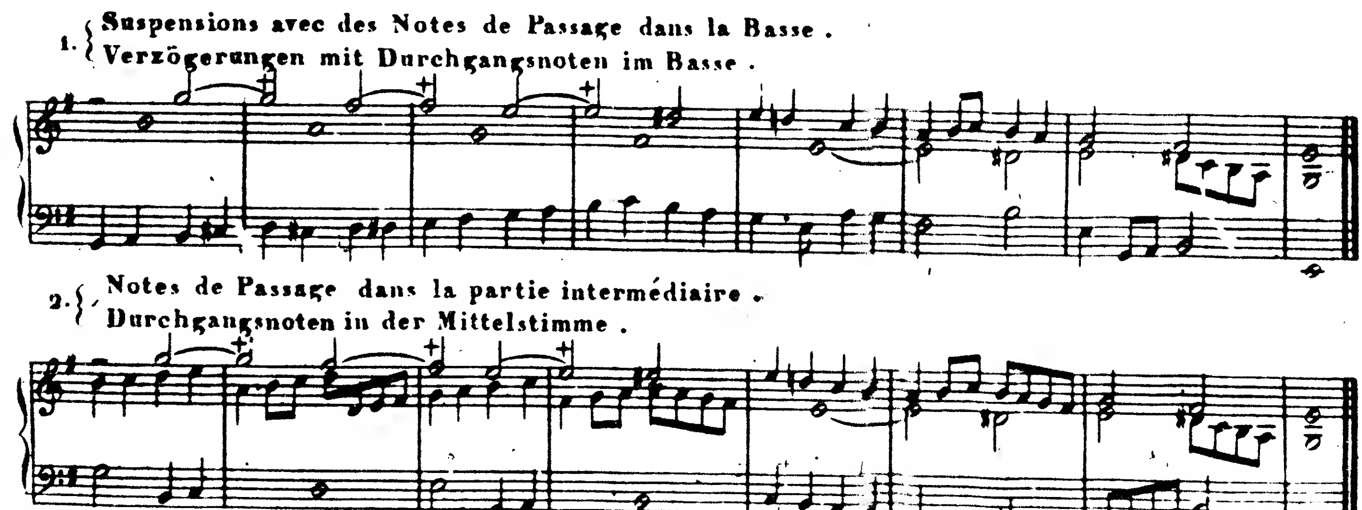
der an sich sehr unbedeutend ist, kañ mit Hilfe der Verzögerungen sehr ausgezeichnet ansprechen.
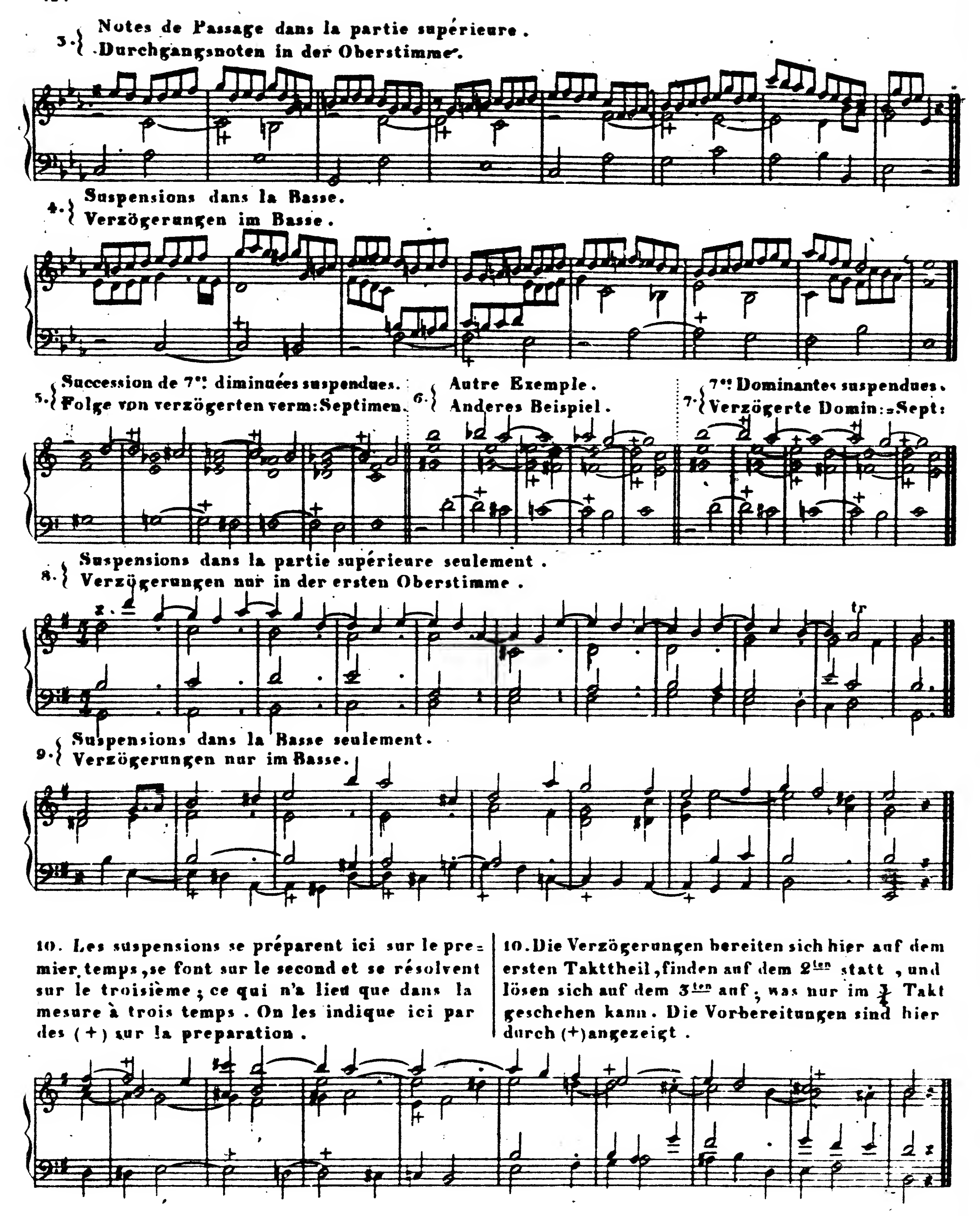
EXEMPLES. | BEISPIELE.



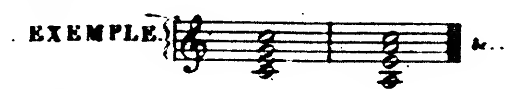
Voici encore quelques exemples sur cet article important et sur lequel on ne saurait trop en donner:

Hier noch einige Beispiele über diesen wichtigen Gegenstand, über den man deren nicht genug geben könnte:




3. Notes de Passage dans la partie supérieure.
Durchgangsnoten in der Oberstimme.
4. Suspensions dans la Basse.
Verzögerungen im Basse.
5. Succession de 7es. diminuées suspendues.
Folge von verzögerten verm: Septimen.
6. Autre Exemple.
Anderes Beispiel.
7. 7es. Dominantes suspendues.
Verzögerte Domin: Sept:
8. Suspensions dans la partie supérieure seulement.
Verzögerungen nur in der ersten Oberstimme.
tr
9. Suspensions dans la Basse seulement.
Verzögerungen nur im Basse.
10. Les suspensions se préparent ici sur le premier temps, se font sur le second et se résolvent sur le troisième; ce qui n'a lieu que dans la mesure à trois temps. On les indique ici par des (+) sur la preparation.
10. Die Verzögerungen bereiten sich hier auf dem ersten Taktthteil, finden auf dem 2ten statt, und lösen sich auf dem 3ten auf; was nur im 3/4 Takt geschehen kann. Die Vorbereitungen sind hier durch (+) angezeigt.

Pour faire une suite de Suspensions, il faut choisir les accords de manière à ce qu'ils fournissent la préparation de chacune d'elles. Ainsi lorsque la Basse fondamentale de ces accords marche par tierce inférieure, il n'y a pas de suspension à faire.

EXEMPLE.  &c..

Jl en est de même lorsque la Basse fondamentale ne change point.

EXEMPLE. 

Mais dans la Succession par quarte, quinte et seconde supérieure et inférieure, on peut toujours les employer.

La Succession par tierce supérieure ne donne qu'une suspension inusitée, à moins que l'accord sur lequel elle se fait ne soit déjà dissonnant par lui même.

EXEMPLE. 

Jl est quelquefois permis, dans l'emploi des suspensions de résoudre irrégulièrement la note sensible, mais seulement dans le courant des phrases et jamais à la fin.

Um eine Reihe Verzögerungen hervorzubringen, muss man solche Accorde wählen, welche eine Vorbereitung zu jeder Verzögerung darbiethen. Wenn also der Grundbass bei diesen Accorden in Unterterzen fortschreitet, so sind keine Verzögerungen zu machen.
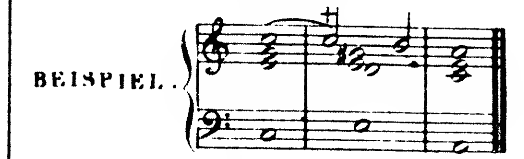
BEISPIEL.  &c..

Eben so ist es, wenn der Bass gar nicht wechselt.

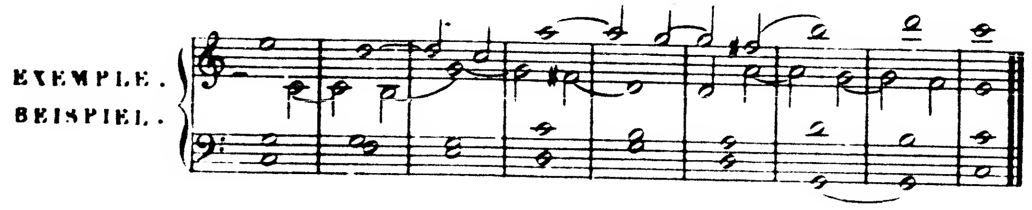
BEISPIEL. 

Jedoch bei Fortschreitungen in Quarten, Quinten und Secunden (*auf= und abwärts*), kañ man sie immer anwenden.

Die Fortschreitung zur Oberterze giebt nur eine wenig gebräuchliche Verzögerung, wenigstens weñ der Accord, über dem sie gebildet wird, nicht ohnehin schon dissonierend ist.

BEISPIEL. 

Es ist, beim Gebrauch der Verzögerungen, bisweilen erlaubt, die empfindsame Note auf unregelmässige Art aufzulösen, jedoch nur im Laufe der Phrasen, und nie zu Ende.

EXEMPLE.
BEISPIEL.


V.

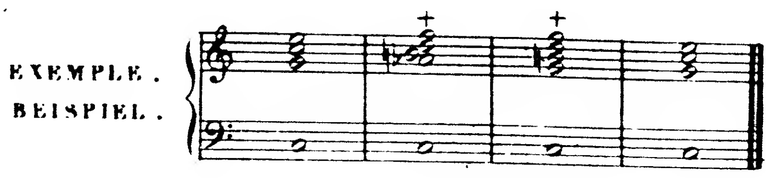
DE LA PÉDALE.

La Pédale est une note plus ou moins prolongée dans la Basse, et sur laquelle on place une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement etrangers.

V.

VOM ORGELPUNKTE. (ORGELPEDALE.)

Der Orgelpunkt ist eine, mehr oder minder verlängerte Note im Basse, über welcher man eine Reihe von Accorden nimt, von denen mehrere ihr ganz fremd sind.

EXEMPLE.
BEISPIEL.


La note *Ut* est ici étrangère aux deux accords marqués d'une (+) . *L'Ut* est parconséquent note accidentelle dans ces deux accords, tandis qu'elle est note réelle dans les deux autres .

La Pédale est donc une note (la plus basse de l'harmonie) qui devient tour-à-tour note réelle et note accidentelle . D'après cette définition , l'exemple suivant n'est pas une *Pédale*, mais seulement une *Tenue*; pareeque l'*Ut* qui se prolonge dans la Basse est note réelle de tous les accords placés audessus .

Das untere *C* ist den zwei, mit + bezeichneten Accorden ganz fremd . Das *C* ist also bei diesen zwei Accorden eine zufällige *(durchgehende)* Note, während sie bei den zwei andern wesentlich ist .

Der Orgelpunkt ist also eine,(in der tiefsten Stime der Harmonie liegende)Note, welche wechselweise bald zur wesentlichen, bald zur zufäligen wird . Nach dieser Erklärung ist das folgende Beispiel *kein Orgelpunkt*, sondern nur eine *Haltung*; weil die, im Basse verlängerte Note *C*, zu allen, über ihr gesetzten Accorden wesentlich bleibt .



1º La Pédale ne peut avoir lieu que sur la *Tonique*, ou sur la *Dominante* d'un ton *majeur* ou *mineur*. Elle s'employe le plus souvent dans le ton principal ; mais elle peut cependant avoir lieu aussi dans chaque ton relatif .

2º Elle doit toujours être note *principale* ou *fondamentale* des accords qui la commencent et qui la finissent ; parconséquent ces deux accords ne peuvent être renversés .

3º La partie qui se trouve placée immédiatement au-dessus de la Pédale doit être traitée à-peu-près comme devant être *bonne Basse*; cependant cette régle a quelques exceptions dans l'emploi des accords renversés .

4º La meilleure Pédale est celle qui devient presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve .

Tous les accords pris de la même gamme peuvent avoir lieu sur la Pédale .

On peut employer sur la Pédale des notes de passage, des petites notes, des syncopes et des suspensions . Les marches régulières d'accords sont très fréquentes sur la Pédale .

1tens Der Orgelpunkt kañ nur auf der *Tonica* und *Dominante* einer *dur*-oder *moll*-Tonart statt finden . Er wird meistens in der ursprünglichen Grundtonart angewendet ; doch kañ er auch in jeder, ihr verwandten Nebentonart statt haben .

2tens Er muss immer die *Grund*- oder *Fundamental*- Note der Accorde, welche ihn beginnen und schliessen, bleiben ; daher können diese zwei Accorde nicht umgekehrt werden .

3tens Die Stimen, welche unmittelbar über den Orgelpunkt gesetzt werden, müssen beinahe so behandelt werden, als ob sie für sich selber die *vollständige Harmonie* bildeten ; doch hat diese Regel, beim Gebrauch umgekehrter Accorde, einige Ausnahmen .
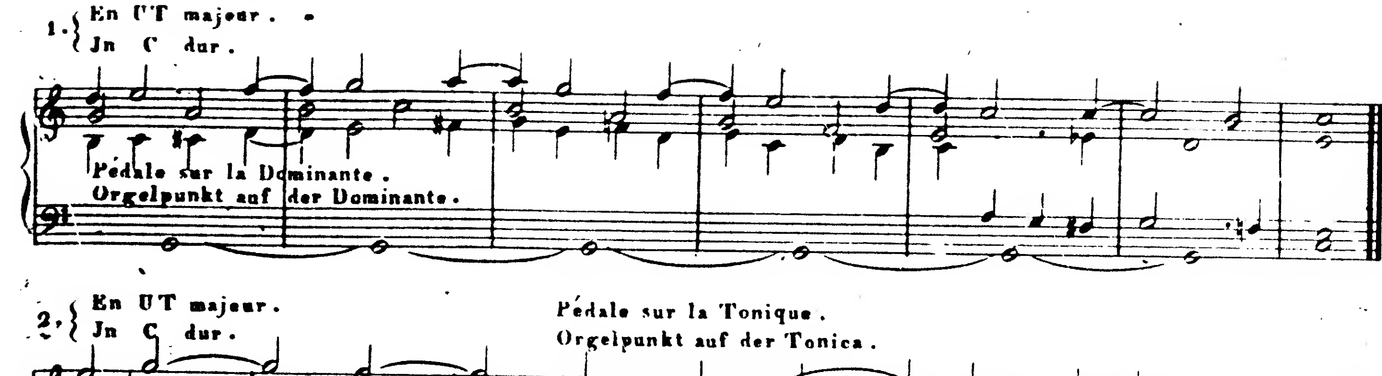
4tens Der beste Orgelpunkt ist derjenige , welcher fast eben so oft eine wesentliche, als eine zufällige Note zu den obenstehenden Accorden bildet .
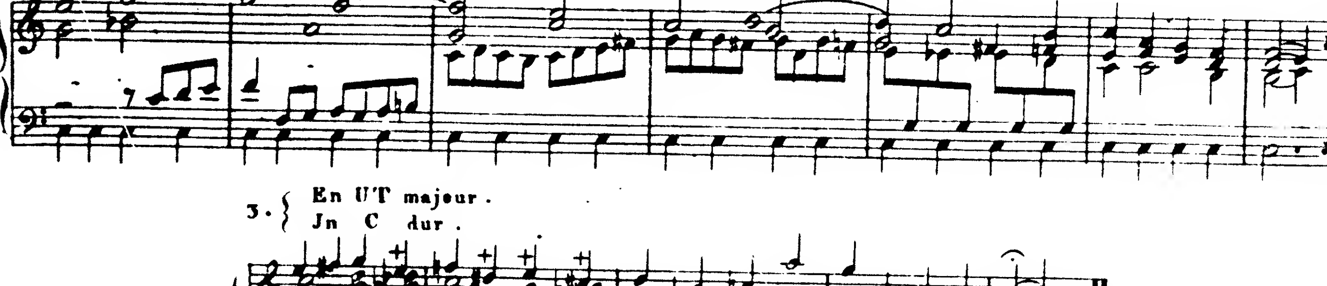
Alle aus derselben Tonleiter gebildeten Accorde köñen auf dem Orgelpunkte statt haben .

Man kann auf dem Orgelpunkte durchgehende Noten, Vorschläge, Synkopen und Verzögerungen anwenden . Die regelmässigen Accorden-Fortschreitungen sind auf dem Orgelpunkte sehr häufig .



Hier BEISPIELE.
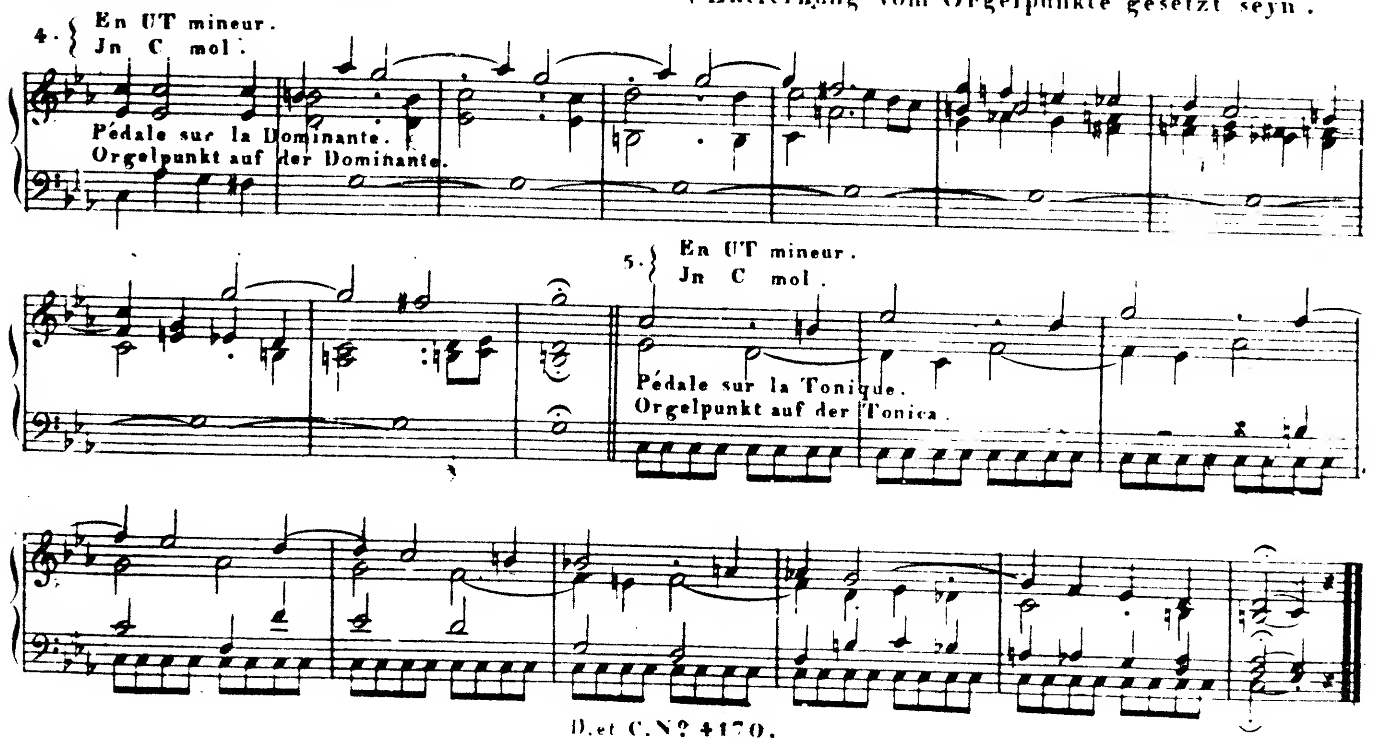




3. En UT majeur.
Jn C dur.
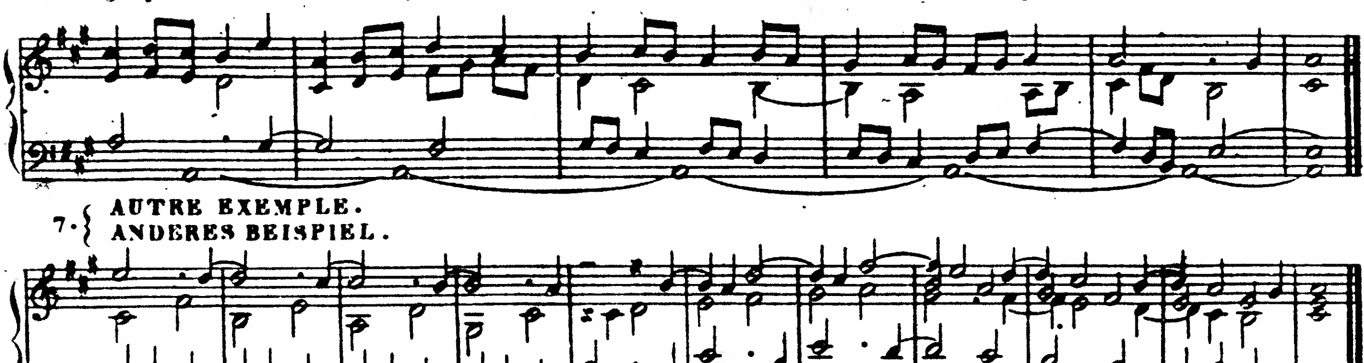
Sur la Tonique.
Auf der Tonica.

Cet exemple ne pourrait se pratiquer que dans un mouvement vif où l'on ne s'arrêterait sur aucun des accords marqués(+): il faut même que les parties soient placées, comme ici, a une grande distance de la Pédale.

Dieses Beispiel könte nur in einem lebhaften Tempo ausführbar seyn, wo man auf keinem der mit + bezeichneten Accorde sich lange aufhält: auch müssen dabei die Stimen, wie hier, in grosser Entfernung vom Orgelpunkte gesetzt seyn.



6. { **Pédale sur la Tonique dont tous les accords sont pris dans la même gamme.**
Orgelpunkt auf der Tonica, wo alle Accorde aus einer und derselben Tonleiter gebildet sind.
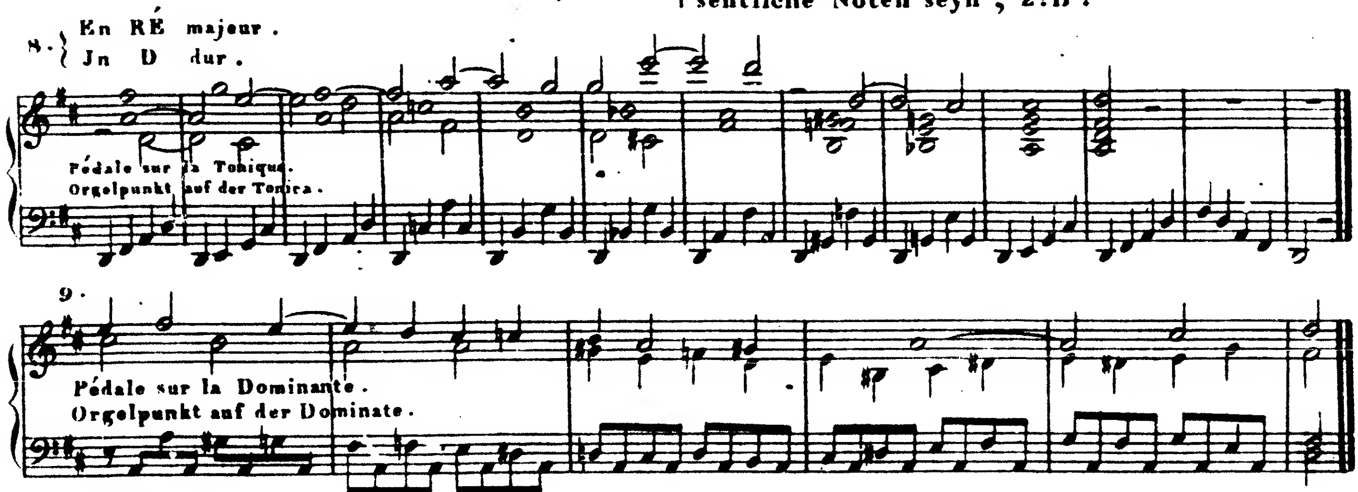


7. { **AUTRE EXEMPLE.**
ANDERES BEISPIEL.

Quand la Basse fait avec la Pédale d'autres notes en forme *d'Arpèges*, ces notes doivent toujours être notes réelles des accords placés au-dessus, par exemple :

Weñ im Basse der Orgelpunkt mit anderen Noten, in Form von *Arpeggien*, *(gebrochenen Accorden)* vermehrt ist, so müssen diese Noten mit dem eben oben befindlichen Accorde stets wesentliche Noten seyn, z:B:

8. { En RÉ majeur.
Jn D dur.

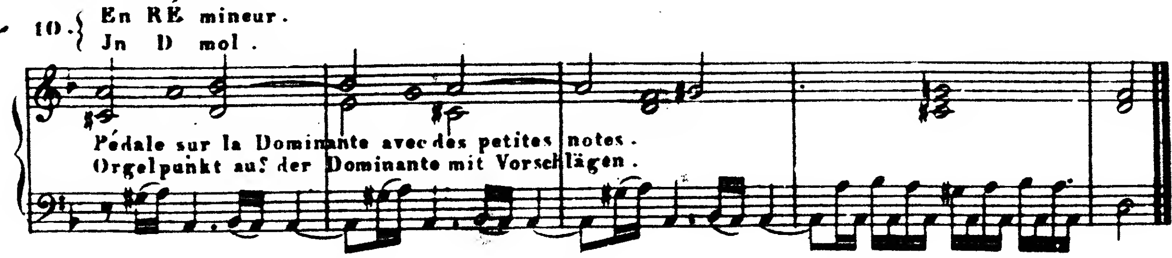
9.



Dans cet exemple, la basse joue un double rôle ; car les notes supérieures y forment une partie intermédiaire sans laquelle les accords seraint trop incomplets, tandis que la note inférieure fait la Pédale.

Jn diesem Beispiele spielet der Bass eine doppelte Rolle ; deñ die Obernoten desselben bilden eine Mittelstiṁe, ohne welche die Accorde unvollständig wären, während die untere Note (das *A*) den Orgelpunkt macht.

10. { En RÉ mineur.
Jn D mol.
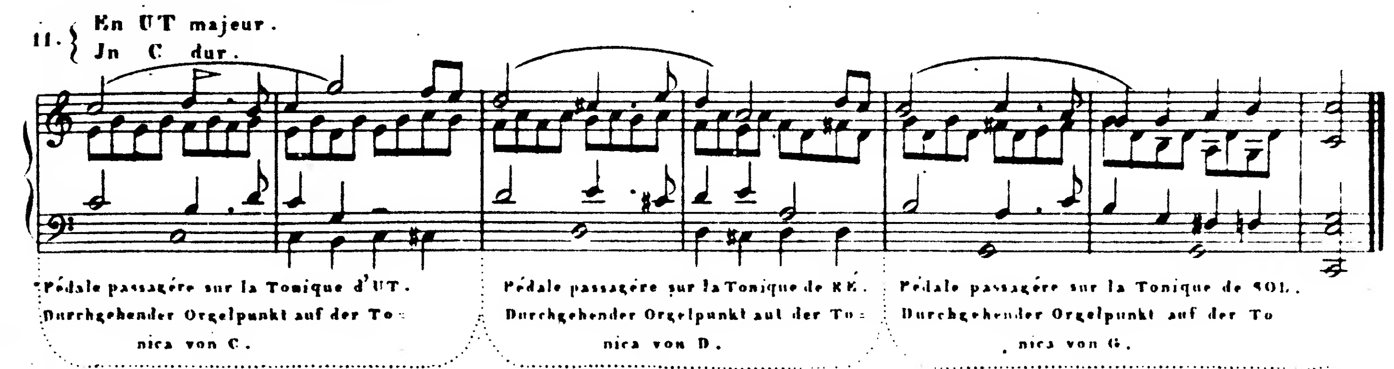


Jl peut y avoir des pédales très-courtes, quelquefois d'une seule mesure ; nous les appellerons *Pédales passagères*.

Es köñen auch sehr kurze Orgelpunkte, oft nur von einem einzigen Takte, seyn ; wir werden sie *durchgehende Orgelpunkte* nennen.

Elles peuvent avoir lieu sur chaque nouvelle tonique amenée par une modulation régulière. Voici une phrase avec trois pédales passagères, qui peut servir d'Exemple.

Sie könen auf jeder neuen, durch eine regelmässige Ausweichung herbeigeführten Tonica statt haben. Hier ein Satz mit drei durchgehenden Orgelpunkten, der als Beispiel dienen kann.
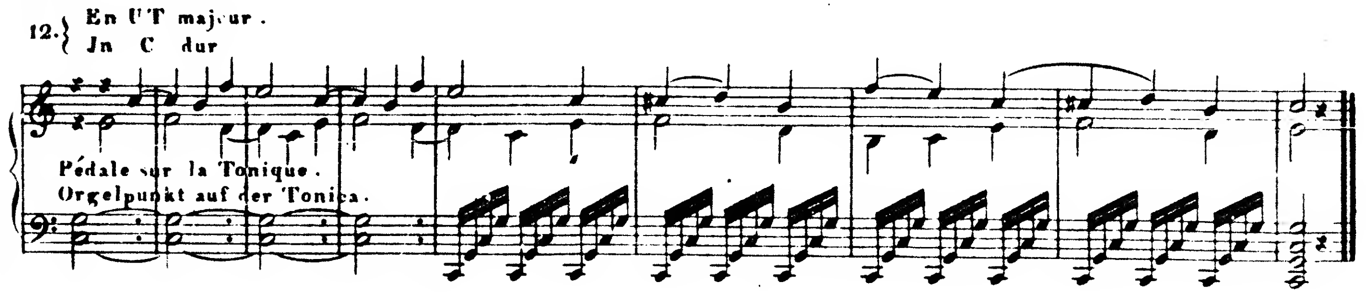


On ne place que la Septième Dominante et l'accord de la Tonique sur ces pédales courtes et passageres.

On rencontre quelquefois une prolongation de la tonique et de la dominante en même temps; ce qui n'est pas, comme on pourrait le croire, une double pédale. La tonique seule est alors pédale, la dominante n'est qu'une tenue qui doit être bonne note de tous les accords qui se succèdent. Voici un exemple:
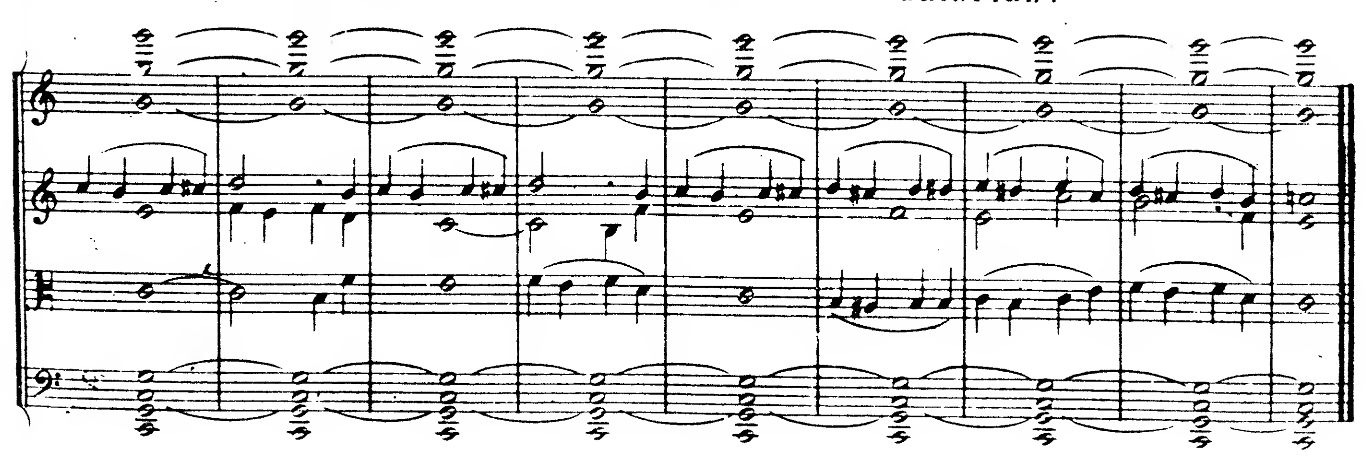
Auf diese kurzen und durchgehenden Orgelpunkte wird nur die Dominanten-Septime und der Tonica-Dreiklang gesetzt.

Man trifft bisweilen eine Verlängerung, der Tonica und Dominante zugleich, an; was nicht wie man glauben könte, ein doppelter Orgelpunkt ist. Die Tonica allein ist da der Orgelpunkt, und die Dominante nur eine Haltung, welche bei allen nach einander folgenden Accorden wesentliche Note seyn muss. Hier ein Beispiel:



On pourrait dans ce cas quadrupler et quintupler la dominante dans les différentes Octaves: EXEMPLE.

Man könte, in diesem Falle, die Dominante in den verschiedenen Octaven vervier- und verfünffachen: BEISPIEL.
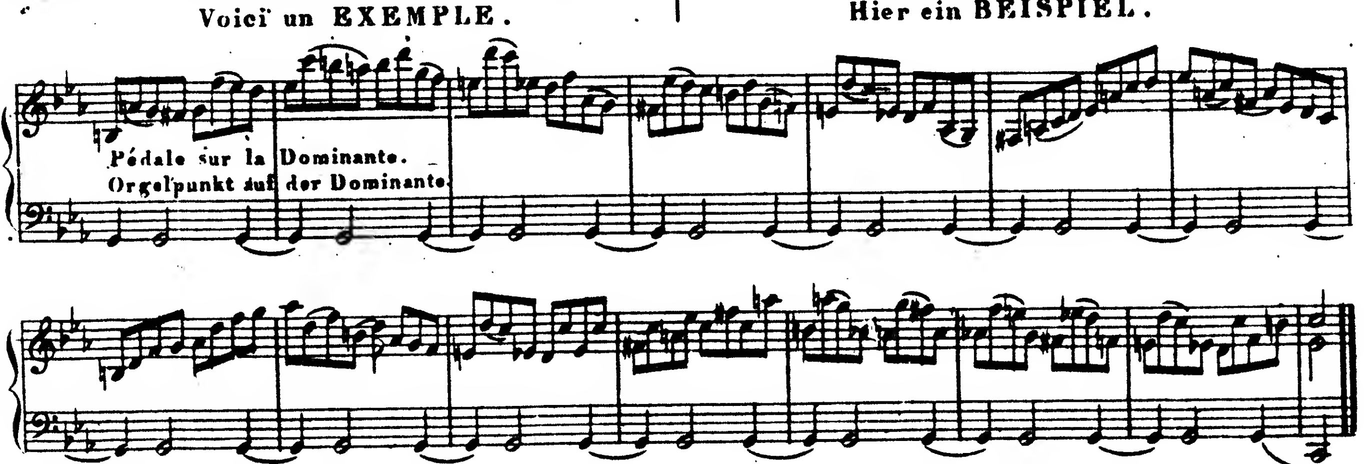


On employe la Pédale dans les morceaux à trois, quatre, cinq, six parties; dans les orchestres, dans les choeurs *etc:*.; mais presque jamais dans les *duos*.. Elle peut cependant y être très piquante comme partout ailleurs; il faut seulement y faire un grand usage des accords brisés; car ne pouvent, avec une seule partie, frapper toutes les notes des accords simultanément, il faut au moins les faire entendre successivement.

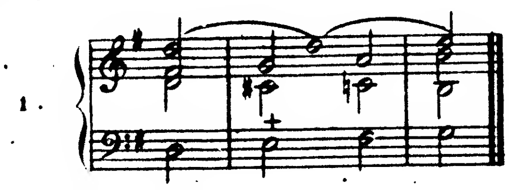
Voici un EXEMPLE.

Man gebraucht den Orgelpunkt in 3 - 4 - 5 - 6 stimigen Sätzen; im Orchester, in den Chören, *etc:*..doch fast nie in zweistimmigen (DUO'S). Er kañ übrigens auch da, wie überall, sehr anziehend seyn; nur müssen dabei die gebrochenen Accorde sehr häufig angewendet werden; denn da man mit einer Stime nicht alle Töne der Accorde zusamen anschlagen kañ, so muss man sie wenigstens nach einander hören lassen.
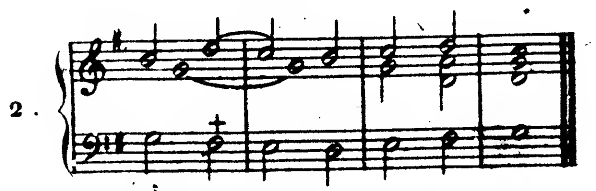
Hier ein BEISPIEL.



Nous avons dit plus haut que la Pédale n'avait lieu que dans la partie la plus basse de l'harmonie; cette régle est sans aucune exception: il n'y a point de pédales dans les parties hautes. Les exemples suivants, les seuls tolérables, qu'on rencontre quelquefois, ne doivent point être envisagés comme pédales:
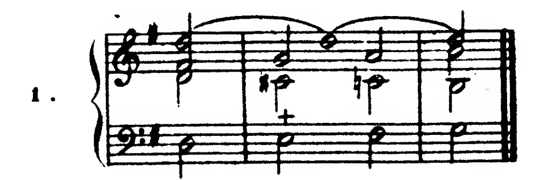


L'Accord marqué + dans cet exemple provient des notes de passage, car les trois parties inférieures marchent par dégrés conjoints. Ce cas ne peut s'employer qu'en passant de la dominante à la tonique.
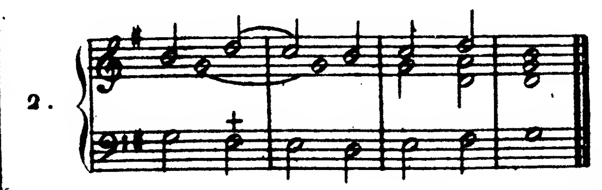


L'Accord marqué + provient également des notes de passage.
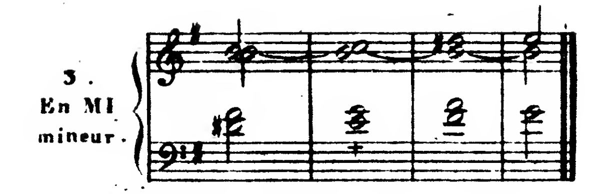
Wir sagten früher, dass der Orgelpunkt nur in der tiefsten Stime der Harmonie statt finden könne; diese Regel ist ohne alle Ausnahme: in den Oberstimen giebt es keine Orgelpunkte. Die folgenden, einzig geduldeten Beispiele, die man bisweilen findet, dürfen nicht als Orgelpunkte angesehen werden:



Der mit + bezeichnete Accord wird von Durchgangsnoten hervorgebracht, deñ die drei Unterstimen schreiten stufenweise fort. Dieser Fall kañ nur angewendet werden, wen man von der Dominante zur Tonica geht:
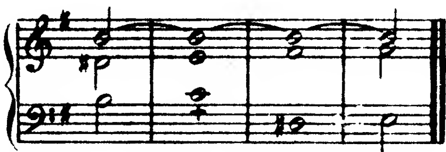


Der Accord + kommt ebenfalls von durchgehenden Noten her.



L' Accord marqué + est une septième de quatrième espèce qui se résout par exception, n'ayant pas sa série d'accords prescrite.

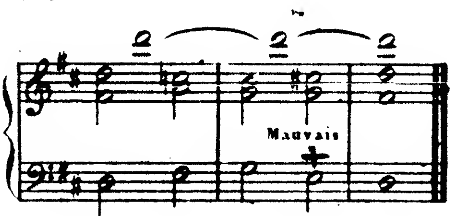
Même Exemple que ci-dessus autrement disposé.
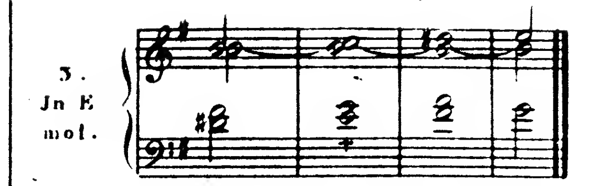


Ces deux derniers Exemples ne peuvent aussi avoir lieu qu'en passant de la dominante à la tonique.

Nous avons réuni ici tous les cas praticables de cette prétendue pédale supérieure.

On a bien aussi essayé de placer la septième Dominante marquée ici d'une + sous la Tonique; mais cela n'a jamais satisfait les oreilles délicates.
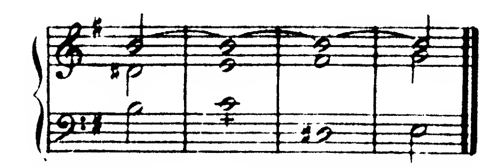


Mais une note réelle et commune à tous les accords dont on l'accompagne, peut être prolongée à volonté, et se trouver dans une partie quelconque. Voici un exemple curieux et assez rare d'une note de ce genre qui devient note commune à douze accords différens qui peuvent se succéder:



Der Accord + ist eine Septime 4[ter] Gattung, der sich ausnahmsweise auflöst, da er nicht in der ihm regelmässig vorgeschriebenen Accordenfolge fortschreitet.
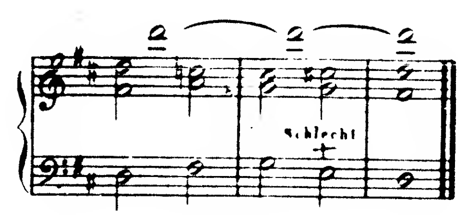
Selbes Beispiel anders versetzt.
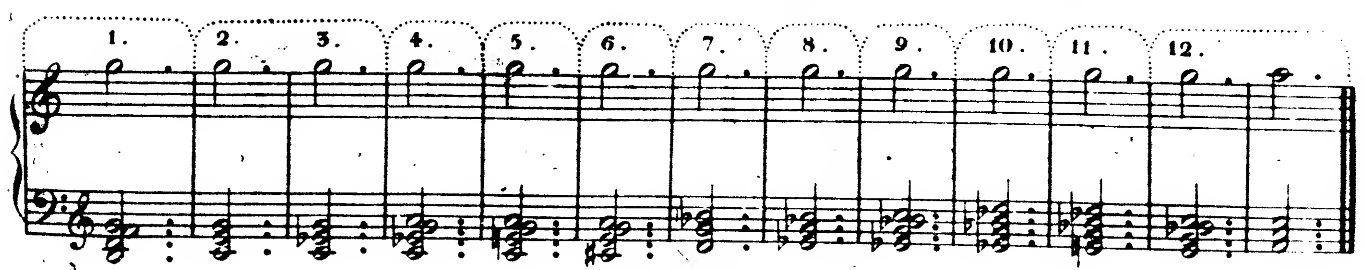


Diese zwei letzten Beispiele können auch nur beim Übergehen von der Dominante zur Tonica statt finden.

Wir haben hier alle, den sogenañten Ober = Orgelpunkt betreffenden Fälle vereinigt.

Man hat auch versucht, die hiernächst mit + bezeichnete Dominanten-Septime, unter die Tonica zu setzen; doch hat dieses niemals ein feines Gehör befriedigt.



Jedoch eine wesentliche, allen, sie begleitenden Accorden, gemeinschaftliche Note, kann nach Willkühr verlängert, und in jede beliebige Stiñe versetzt werden. Hier das sonderbare und ziemlich seltsame Beispiel einer Note solcher Gattung, die zwölf verschiedenen, regelrichtig nach einander folgenden Accorden stets gemeinschaftlich bleibt:



VI.

DES ANTICIPATIONS.

Le nom seul de cette espèce de note accidentelle indique sa propriété. Elles *anticipent* les bonnes notes des accords à peu près comme les syncopes les retardent, avec la seule différence qu'elles sont d'un usage beaucoup moins étendu et qu'il y a un très petit nombre de cas où l'on puisse les placer avec succès. C'est un moyen de peu de ressource contre lequel il faut même se tenir en garde pour ne pas produire des duretés insoutenables.

1° L'Anticipation doit toujours être note réelle de l'accord suivant, puisque c'est sur lui qu'elle anticipe.

2° Elle ne peut avoir qu'une très courte valeur.

Nous n'en donnerons ici que peu d'exemples, mais approuvés pa l'expérience.

Les Anticipations sont indiquées par une +.

VI.

VON DEN ANTICIPATIONEN.

(DEM VOR=ANSCHLAGE EINES INTERVALLS.)
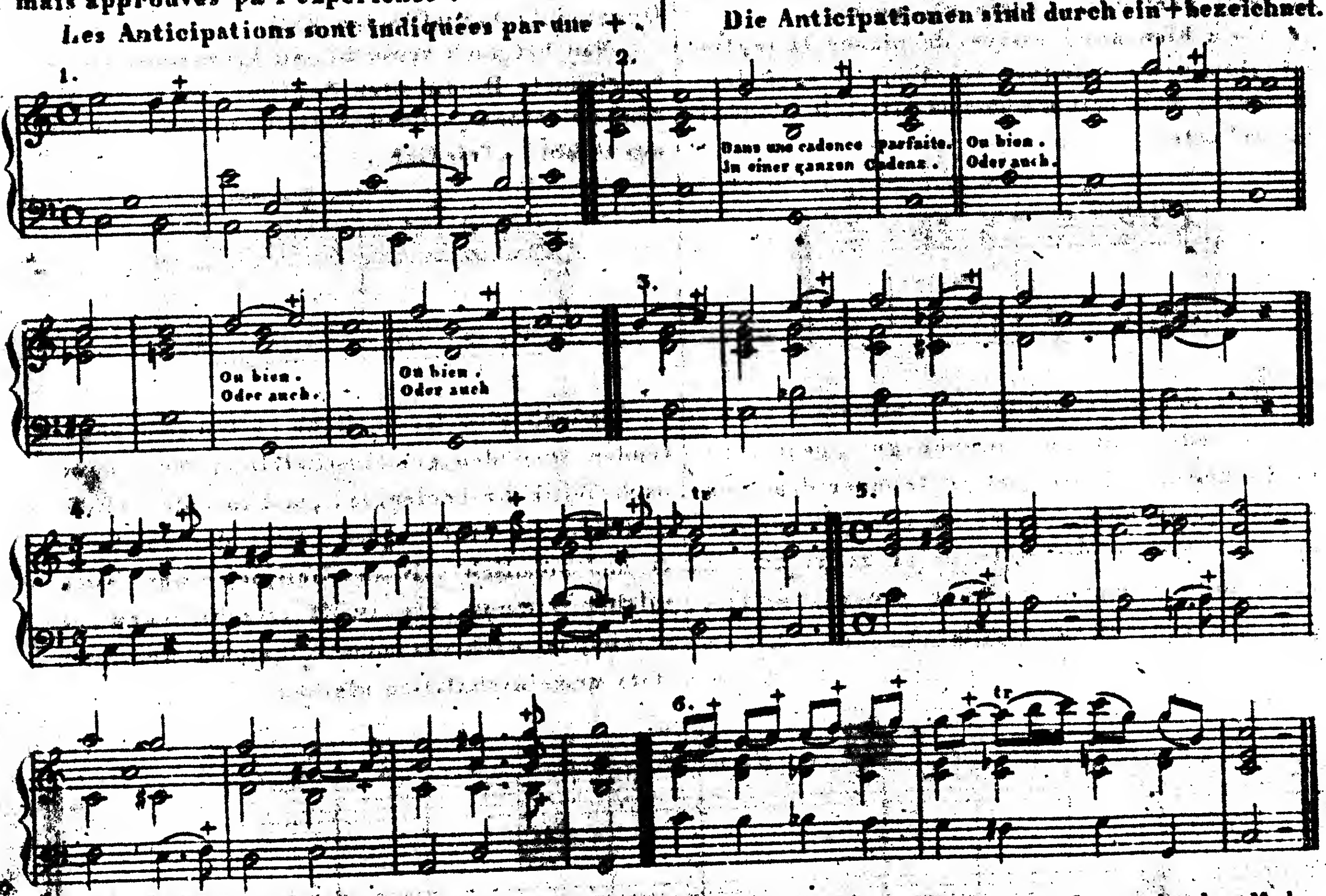
Schon der Name dieser Gattung zufälliger Noten bezeichnet ihre Eigenschaft. Sie schlagen *(anticipierend)* die wesentliche Note eines Accordes früher an, ungefähr so wie im Gegentheile die Synkopen sie verzögern, mit dem einzigen Unterschiede, dass ihr Gebrauch weit eingeschränkter ist, und sie nur in wenigen Fällen günstig anzuwenden sind. Es ist ein beschränktes Hilfsmittel, bei dem man sich überdiess sehr in Acht nehmen muss, um nicht unerträgliche Härten hervorzubringen.

1tens Die Anticipations = Note muss stets eine wesentliche des folgenden Accordes seyn, weil sie, sich auf ihn stützend, ihm vorangeht.

2tens Sie kan nur von sehr kurzer Dauer seyn.

Wir geben hierüber nur wenige, aber auf Erfahrung gegründete Beispiele.

Die Anticipationen sind durch ein + bezeichnet.
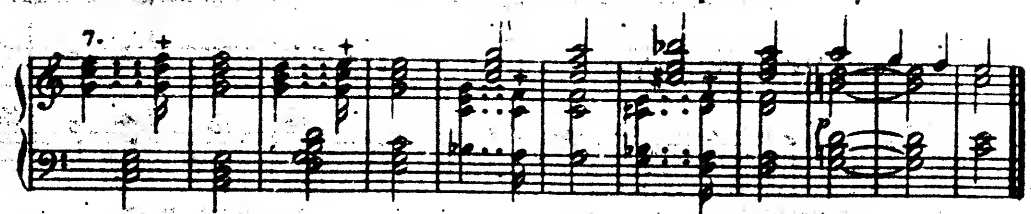


Ces Anticipations sont bonnes seulement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure.

Diese Anticipationen sind nur in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme gut.

L'accord entier se trouve anticipé dans cet exemple.

Jn folgendem Beispiele wird der ganze Accord anticipiert.



Jci se termine l'analyse des notes accidentelles.

Pour s'exercer utilement sur l'emploi des notes accidentelles et sur les modulations, le meilleur moyen est de prendre un chant de quelques mesures et de le promener successivement dans tous les tons relatifs; ce qu'on peut faire de deux manières, savoir:

1º En répétant toujours le chant dans la même partie seulement, haute ou basse.

2º En le faisant passer successivement dans les quatre parties en forme de dialogue.

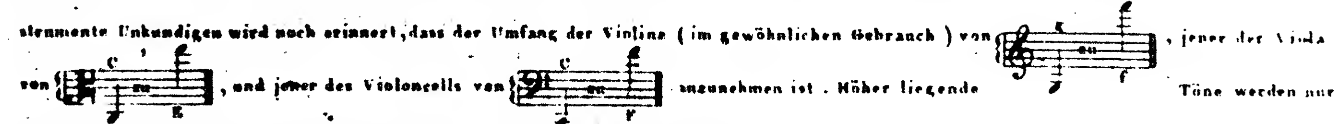
Hiermit endigt die Zergliederung der durchgehenden Noten.

Um sich auf nützliche Art im Gebrauche der durchgehenden Noten, und der Ausweichungen zu üben, ist das besste Mittel, einen Gesang von einigen Takten zu wählen, und in allen verwandten Tonarten nacheinander durchzuführen; was man auf zwei Arten bewirken kann, nähmlich:

1tens. Indem man den Gesang stets in einer und derselben Ober- oder Unterstimme wiederhohlt.

2tens. Indem man ihn, gleich einem Gespräche, von einer Stimme zur andern und so nacheinander durch alle vier Stimmen gehen lässt.

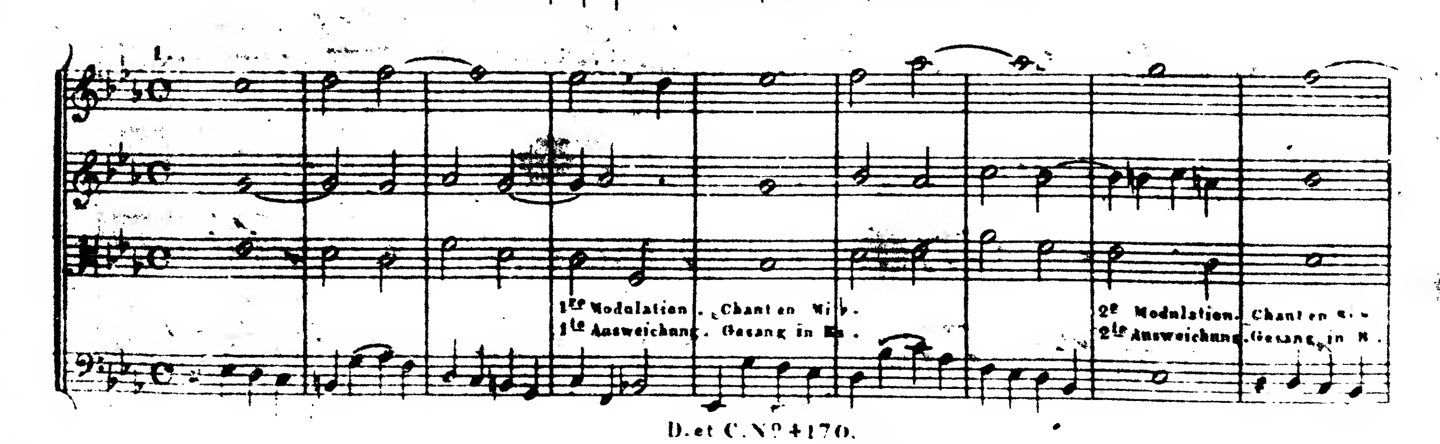
21.). Anmerkung des Übersetzers. Die folgenden Beispiele sind für das Streich-Quartett, (oder Violin-Quartett), nähmlich 2 Violinen, Viola (Bratsche) und Violoncell, gesetzt. Diese Art des 4-stimmigen Satzes ist eine der nützlichsten und anwendbaresten; wir rathen daher den Schülern, ihre Übungen der vierstimmigen Harmonie vorzüglich für diese 4 Instrumente zu setzen, da durch dieselben eben sowohl alle festen Accorde, wie alle Arten durchgehender Noten und Figuren ausgeführt werden können, und da überhaupt der Quartettsatz sowohl für sich eine der gehaltvollsten Compositions-Gattungen, als auch beim Gebrauch des ganzen Orchesters unentbehrlich ist. Für die, dieser Instrumente Unkundigen wird noch erinnert, dass der Umfang der Violine (im gewöhnlichen Gebrauch) von [staff] jener der Viola von [staff], und jener des Violoncells von [staff] anzunehmen ist. Höher liegende Töne werden nur in Concertpassagen, und sonstigen, hier noch zu vermeidenden Fällen angewendet; so wie die Anwendung von Doppelgriffen schon eine nähere Kenntniss dieser Instrumente voraussetzt, und auch für jetzt zwecklos wäre.



Voici des EXEMPLES. | Hier BEISPIELE.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



3º Modulation. Chant en Sol mineur.
3º Ausweichung. Gesang in G moll.
4º Modulation. Chant en La♭.
4º Ausweichung. Gesang in As.

5º Modul: Chant en Ut mineur.
5º Ausw: Gesang in C moll.
6º Modul: Chant dans le ton primitif.
6º Ausw: Gesang im Grundtone.

On voit que le chant se trouve répété sept fois; deux fois dans le ton primitif et une fois dans chacun de ses cinq tons relatifs. La même chose peut se faire en mettant le chant dans une des trois autres parties.

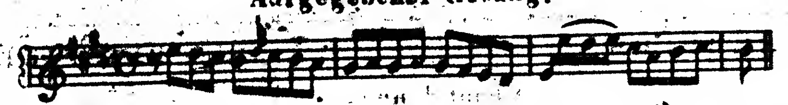
Voici un chant, qui ne sera exécuté que par le premier dessus:

Man sieht, dass der Gesang sich siebenmal wiederhohlt, zweimal in seiner Grundtonart, und einmal in jeder seiner 5 verwandten Tonarten. Dasselbe kañ geschehen, weñ man den Gesang in eine der drei andern Stimmen setzt.

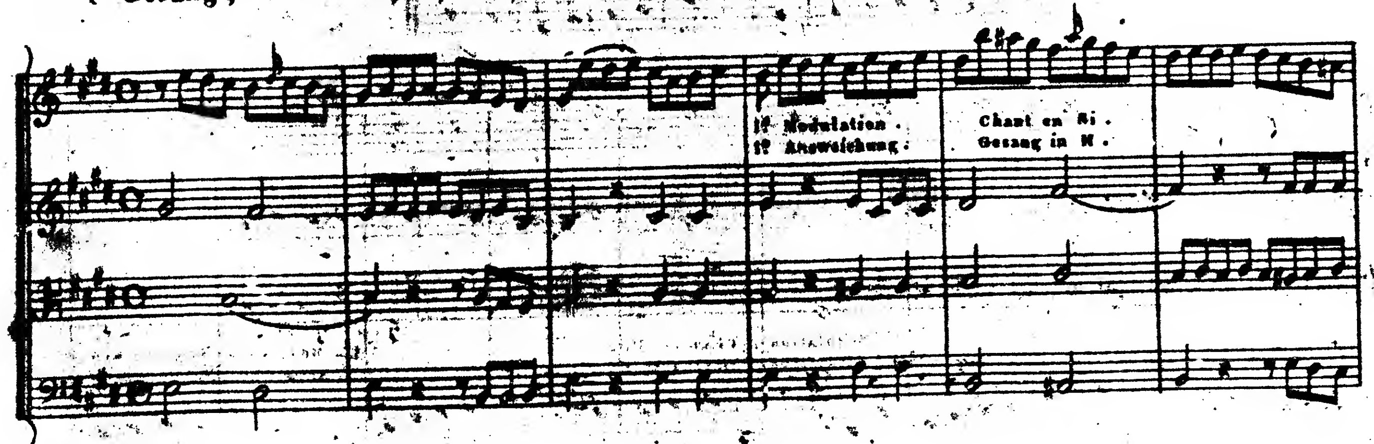
Hier ein Gesang, der nur von der obersten Stimme ausgeführt wird:
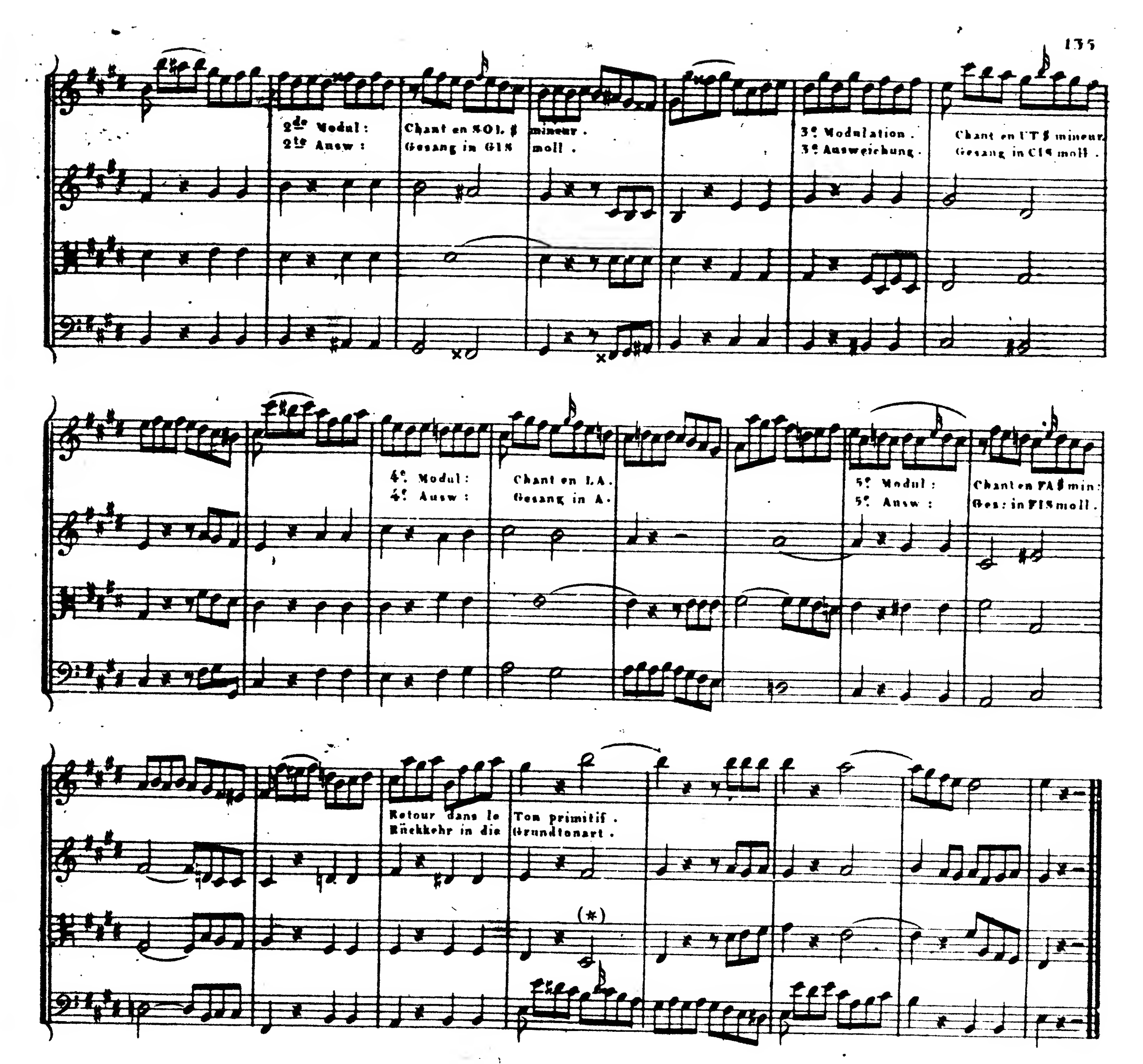
Chant donné.

Aufgegebener Gesang.



Nº 2. Chant toujours dans le premier dessus jusqu'aux cinq dernières mesures.
Gesang, welcher stets, bis auf die 5 letzten Takte, in der Oberstimme vorkommt.





Dans ces deux Exemples, les modulations se font avec des accords intermédiaires. Dans le suivant elles se font sans accords intermédiaires. Pour que cela puisse avoir lieu, il faut classer les différens tons relatifs de manière à ce qu'ils se succèdent par tierce, quarte ou quinte inférieure.

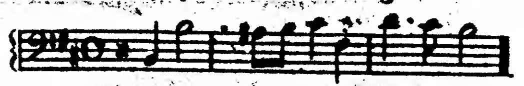
Jn diesen beiden Beispielen werden die Ausweichungen durch die Zwischenaccorde bewirkt. Jn dem folgenden geschieht es ohne Zwischenaccorde. Damit dieses ausführbar werde, müssen die verschiedenen verwandten Tonarten dergestalt geordnet werden, dass sie einander in Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten nachfolgen.

(*) Quand l'Alto se trouve au dessous de la basse comme ici, il faut qu'il en observe les conditions.

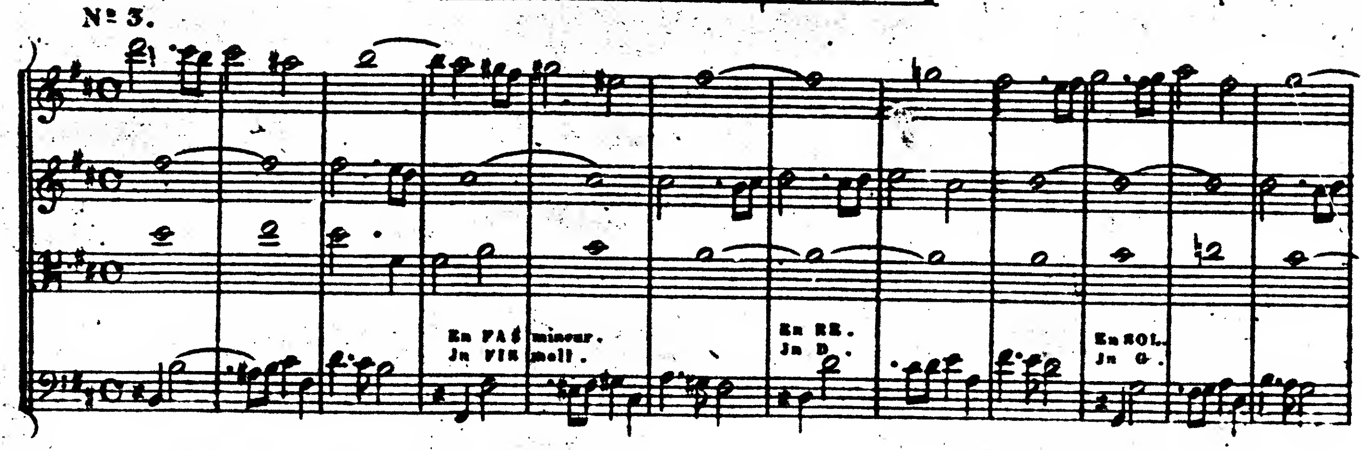
(*) Wenn der Alt (die zweite Unterstimme) sich tiefer als der Bass befindet, so muss er auch dessen Bedingungen beobachten.
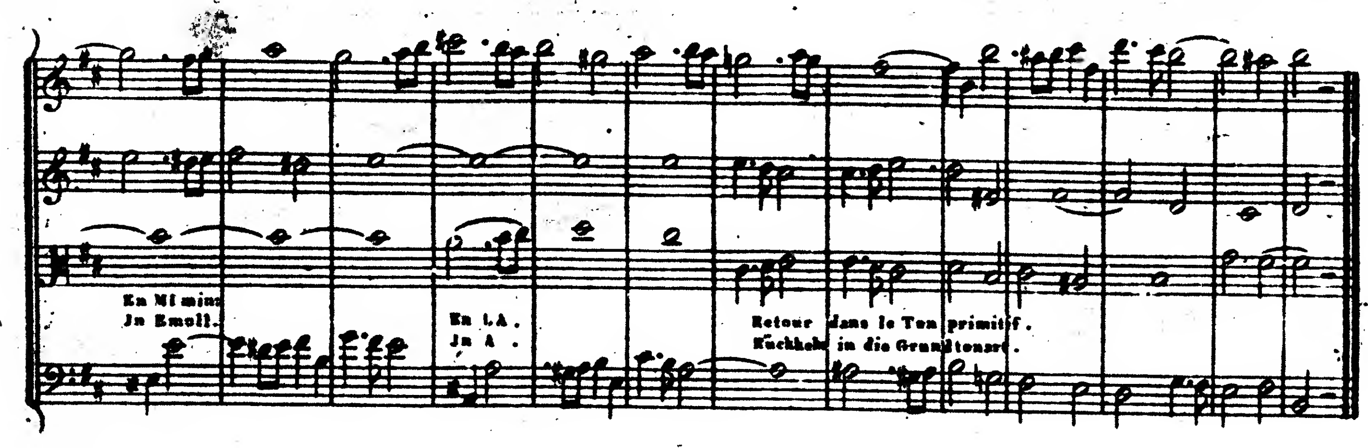


Chant donné.
Aufgegebener Gesang.



N° 3.
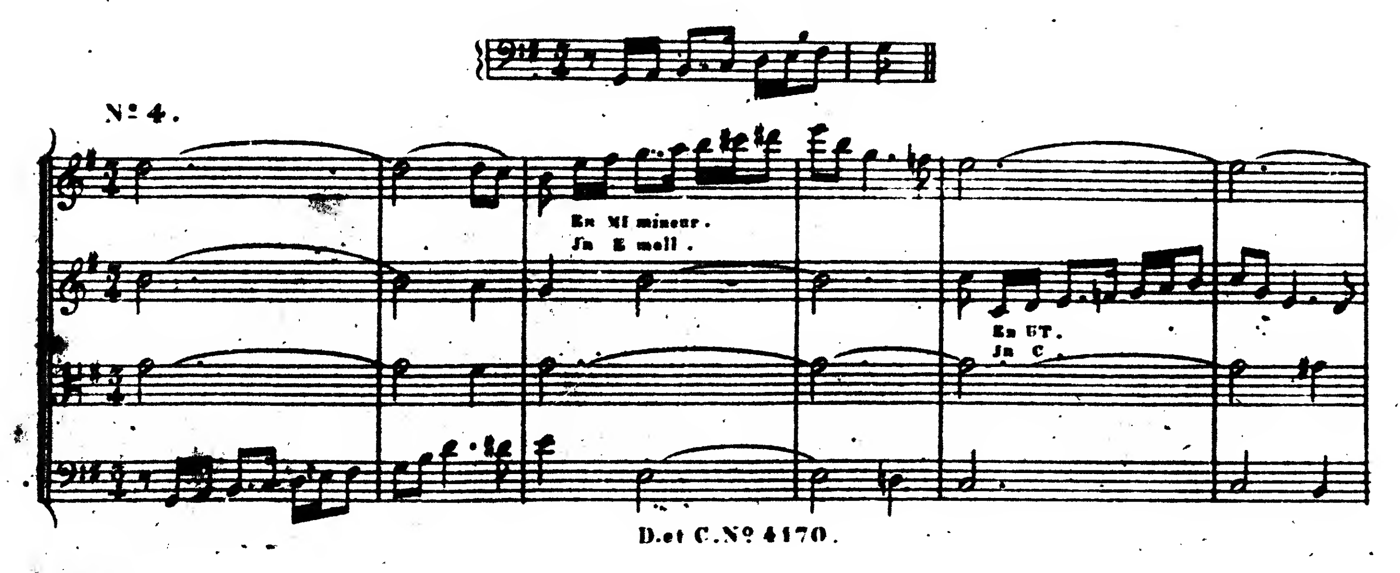




Exemple dans lequel le chant se promène dans toutes les parties.

Beispiel, in welchem der Gesang durch alle Stimmen durchgeführt wird.

Chant donné.
Aufgegebener Gesang.

N° 4.



En RÉ.
In D.

En LA mineur.
In A moll.

En SI mineur.
In H moll.
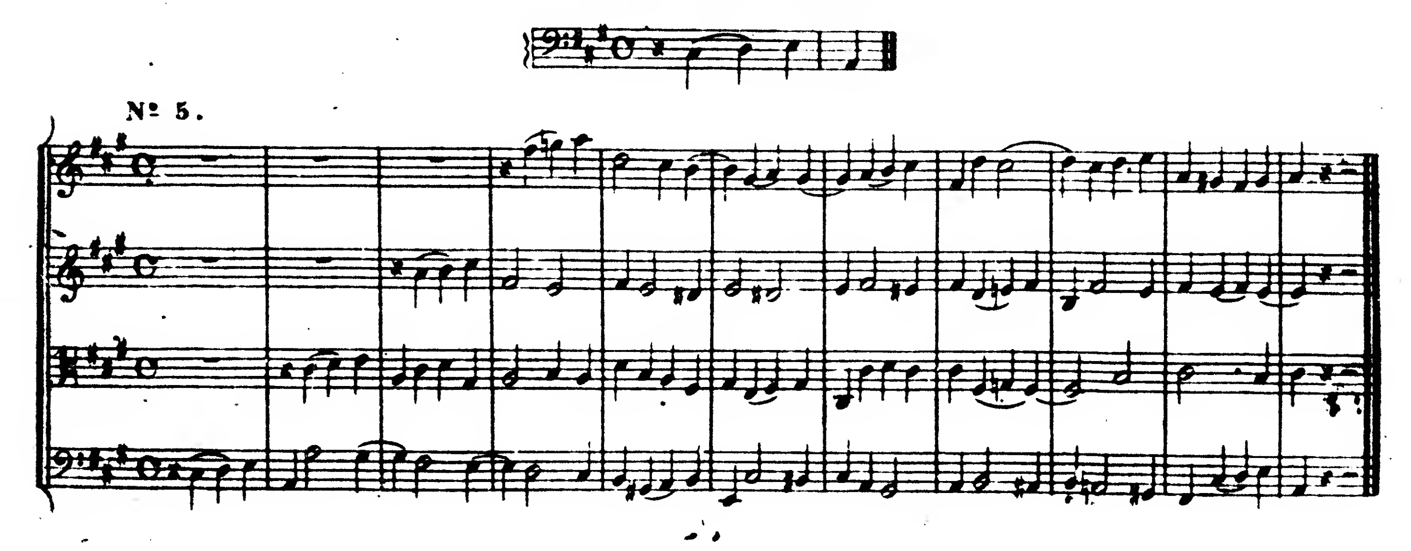
En SOL.
In G.

Dans l' exemple suivant, les modulations ne sont que passagères; et quoique le chant donné passe successivement dans tous les tons relatifs, il semble qu'on ne sorte pas du ton primitif.

In folgendem Beispiele sind die Modulationen nur durchgehend; und obwohl der Gesang alle verwandten Tonarten nach einander durchgeht, scheint es, als ob man aus der Grundtonart gar nicht heraus komme.
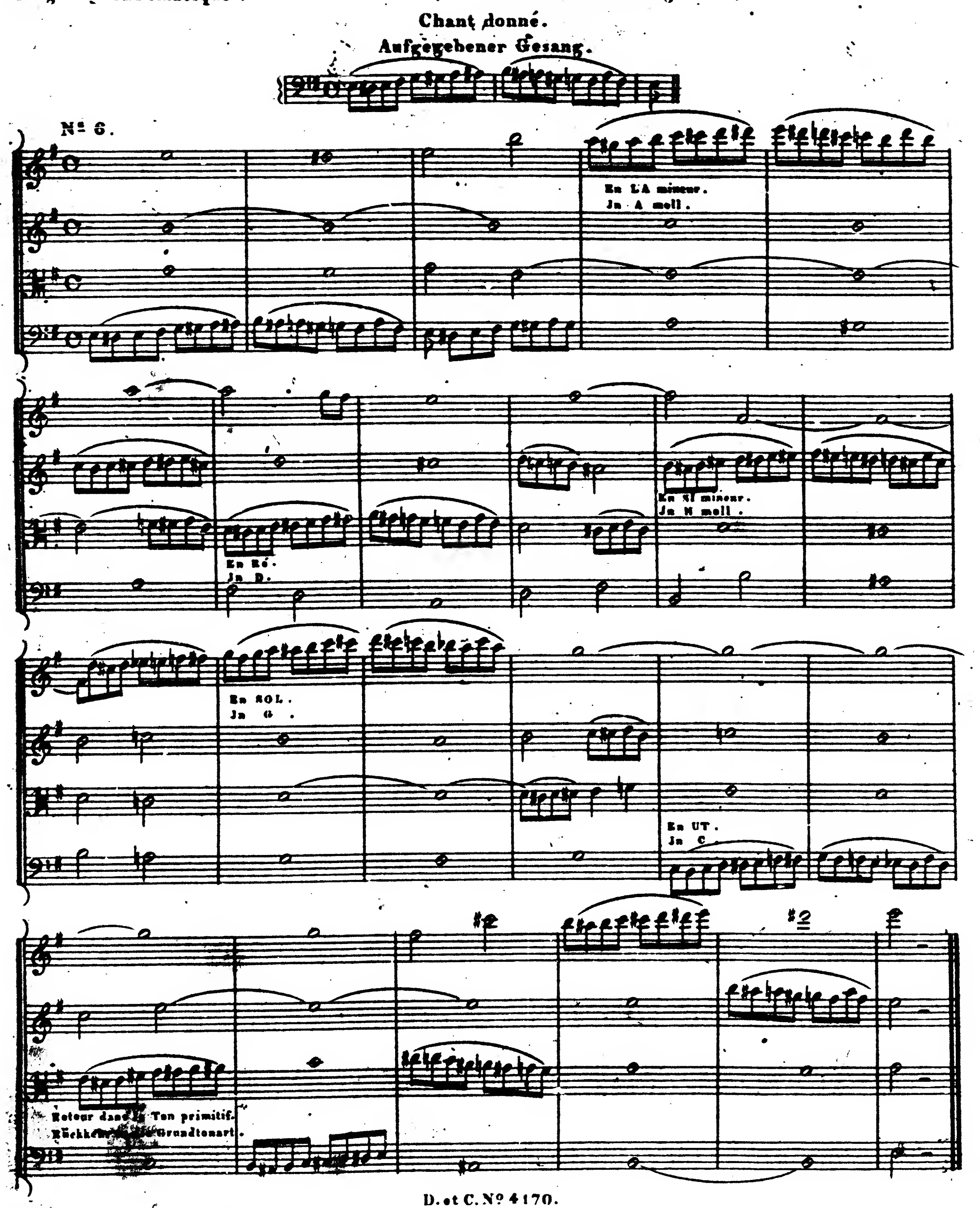
Chant donné.
Aufgegebener Gesang.

№ 5.
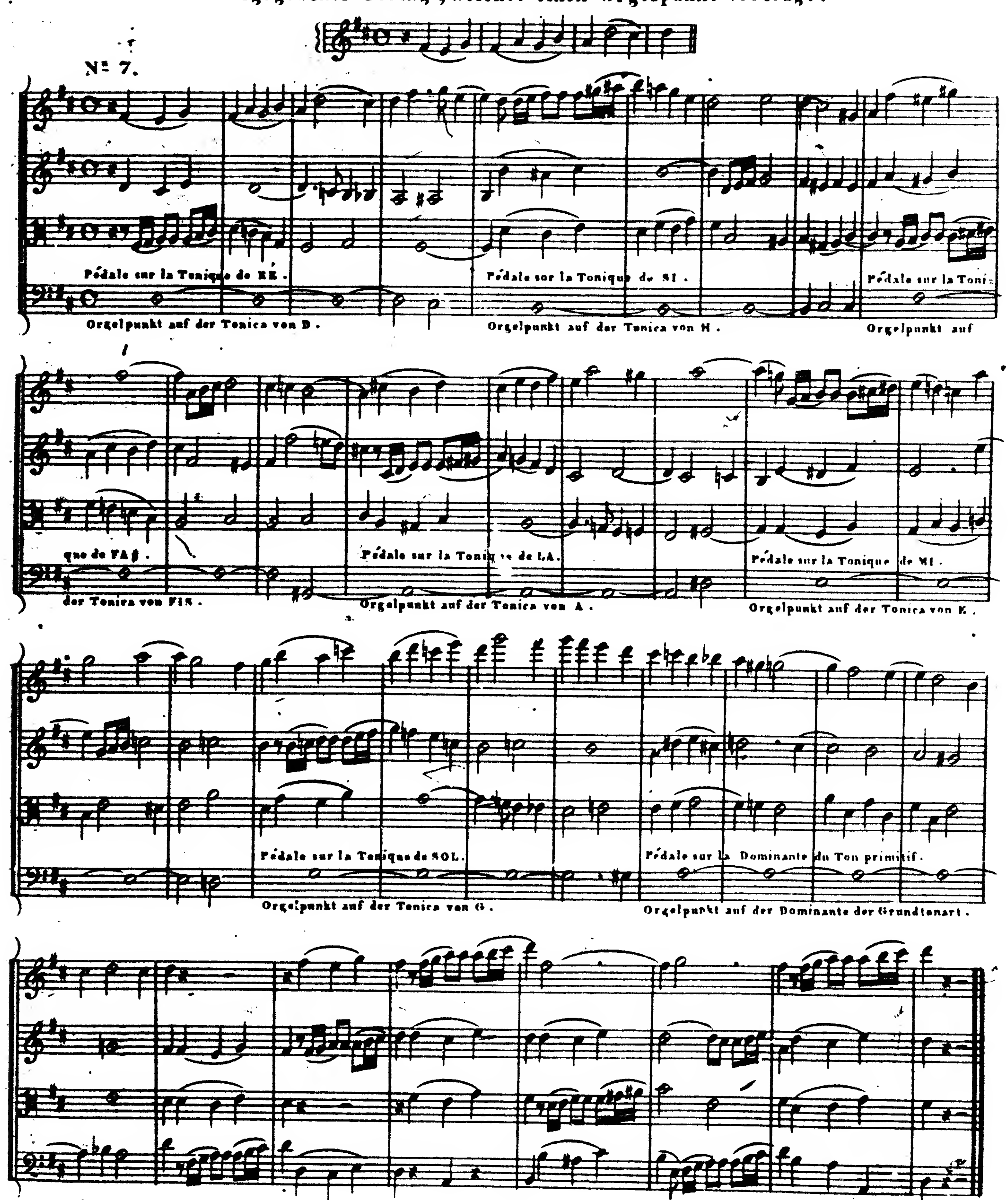


Exemples sur les notes de passage dans le genre chromatique.

Beispiele, mit durchgehenden Noten in chromatischer Ordnung.
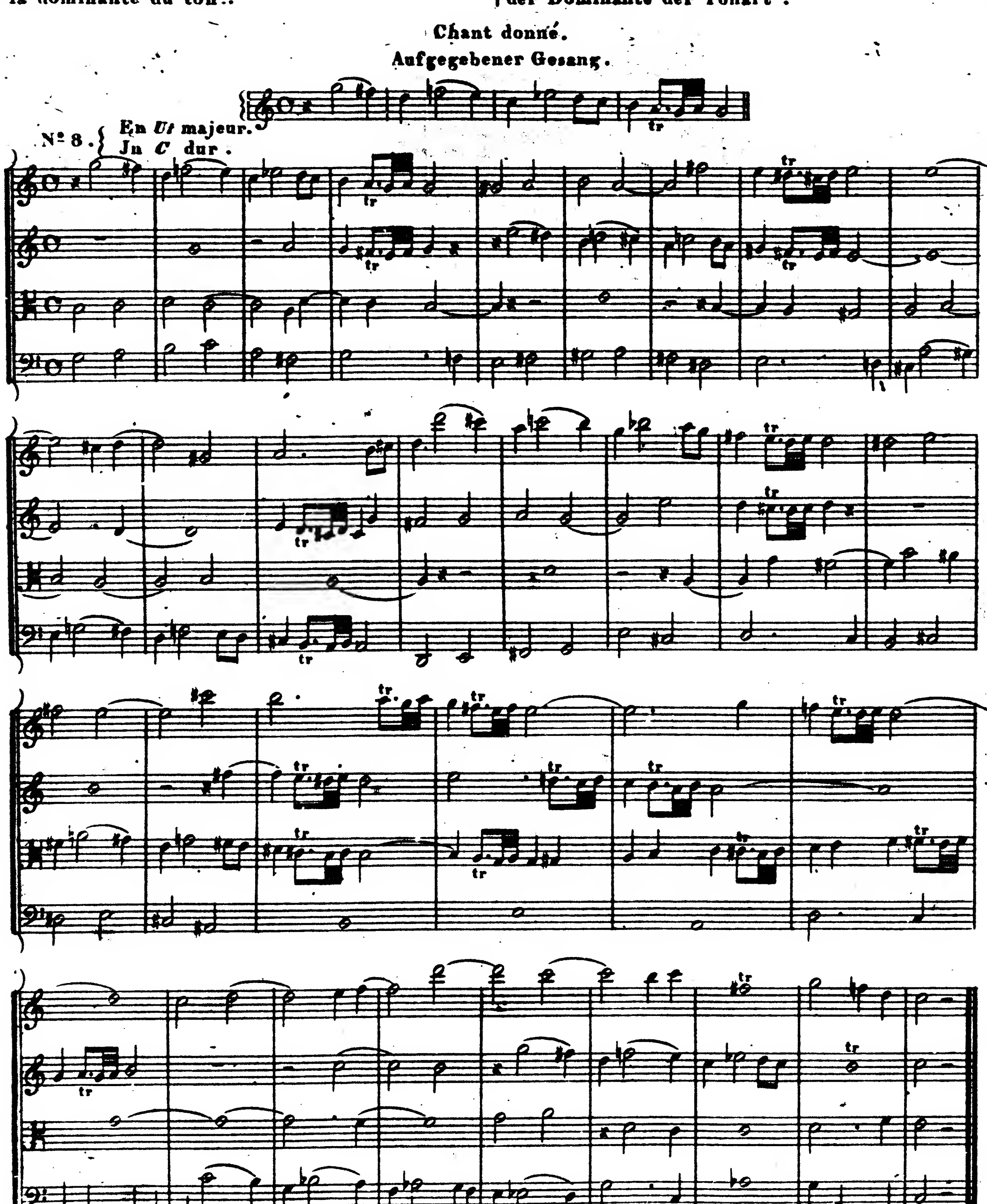


LEÇON sur la PÉDALE. | AUFGABEN über den ORGELPUNKT.

Chant donné qui supporte la Pédale.
Aufgegebener Gesang, welcher einen Orgelpunkt verträgt.



Le Chant suivant commence et finit par la dominante du ton..

Der folgende Gesang beginnt und endet mit der Dominante der Tonart .



Il est permis dans tout ce travail de croiser de temps en temps les parties ; quelquefois même on y est forcé, afin d'éviter les octaves et les quintes défendues et pour ne pas faire de fausses relations, comme aussi pour dégager une partie chantante des notes qui l'accompagnent et qui, en l'entourant de trop près, pourraient nuire à son effet.

In allen diesen Ausarbeitungen ist es erlaubt, dass sich bisweilen die Stimmen kreuzen; bisweilen ist man dazu genöthiget, um verbothene Octaven und Quinten zu vermeiden, und um nicht falsche Verhältnisse (Querstände) zu machen, so wie auch, um die gesangführende Stime von den begleitenden frei zu halten, welche letztere, wenn sie selbe zu nahe umgeben, ihrer Wirkung schaden könnten.

22.) **Anmerkung des Übersetzers.** Der Schüler muss, nach dem Muster der vorstehenden Beispiele, sich sehr viele Aufgaben dieser Art selber machen, und auf alle hier angegebenen Arten durchführen. Hier kann er schon seine eigene Erfindungsgabe in Anspruch nehmen, und sich in allen Takt= und Tonarten, so wie in allen Tempo's, Motive und Figuren wählen, die zu diesen Ausarbeitungen geeignet sind. Dass er übrigens für das Pianoforte, wo die mögliche Spannung der zehn Finger die Harmonie auf einen engeren Raum beschränkt, so wie für die Orgel, und die vier Gesangstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit nicht minderem Nutzen ähnliche Beispiele auszuführen hat, versteht sich von selber.

DES ACCORDS BRISÉS.

Les accords peuvent être exposés de deux manières, savoir :

1° En frappant simultanément les notes dont ils sont composés, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords plaqués.

2° En faisant entendre ces mêmes notes successivement, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords brisés.

Cette seconde modification est remarquable en ce qu'une seule partie suffit pour rendre ce qui, dans la première, en exigerait quatre. Ce moyen démontre la possibilité d'exécuter de l'harmonie avec un seul instrument.

Les Accords brisés jouent un rôle important dans la musique moderne où on les traite, non seulement avec les notes réelles, mais encore avec les notes accidentelles. Les notes de passage, les petites notes, les suspensions et même la Pédale peuvent avoir lieu dans les accords brisés.

Voici des Exemples où la portée supérieure contient les accords brisés et l'inférieure les notes de ces accords frappées simultanément.

VON DER BRECHUNG DER ACCORDE.

Die Accorde können auf zwei Arten dargestellt und angewendet werden, nähmlich :

1^tens^. Indem die Töne, aus welchen sie bestehen, zusammen angeschlagen werden, wie :



Dies ists, was man feste Accorde nennet.

2^tens^. Indem man dieselben Töne nach einander hören lässt, wie :



Diese werden gebrochene Accorde genannt.

Diese zweite Veränderung ist desshalb merkwürdig, weil da eine einzige Stime hinreicht, um das hervorzubringen, wozu, in der ersten Art, 4 Stimen nöthig sind. Dieses Mittel beweist die Möglichkeit, durch ein einziges Instrument die Harmonie hervorzubringen.

Die gebrochenen Accorde spielen eine wichtige Rolle in der neueren Musik, wo man sie nicht nur mit den wesentlichen, sondern auch mit den zufälligen Noten behandelt u. gebraucht. Die Durchgangsnoten, Vorschläge, Verzögerungen und selbst der Orgelpunkt können vermittelst der gebrochenen Accorde statt finden.

Hier sind Beispiele, wo die obere Zeile die gebrochenen Accorde, und die untere Zeile dieselben auf einmal angeschlagen enthält.

Accords brisés avec des notes de passage.
Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten.
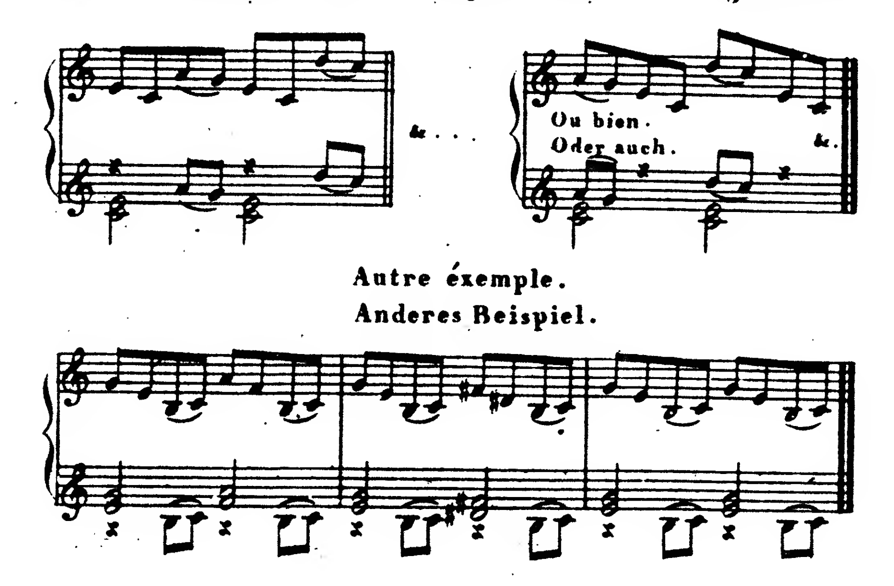
On pourrait aussi briser les mêmes accords de la manière suivante: . . . .
Man könnte dieselben Accorde auch auf folgende Weise brechen: . . . . .

&c.

Autre exemple.
Anderes Beispiel.
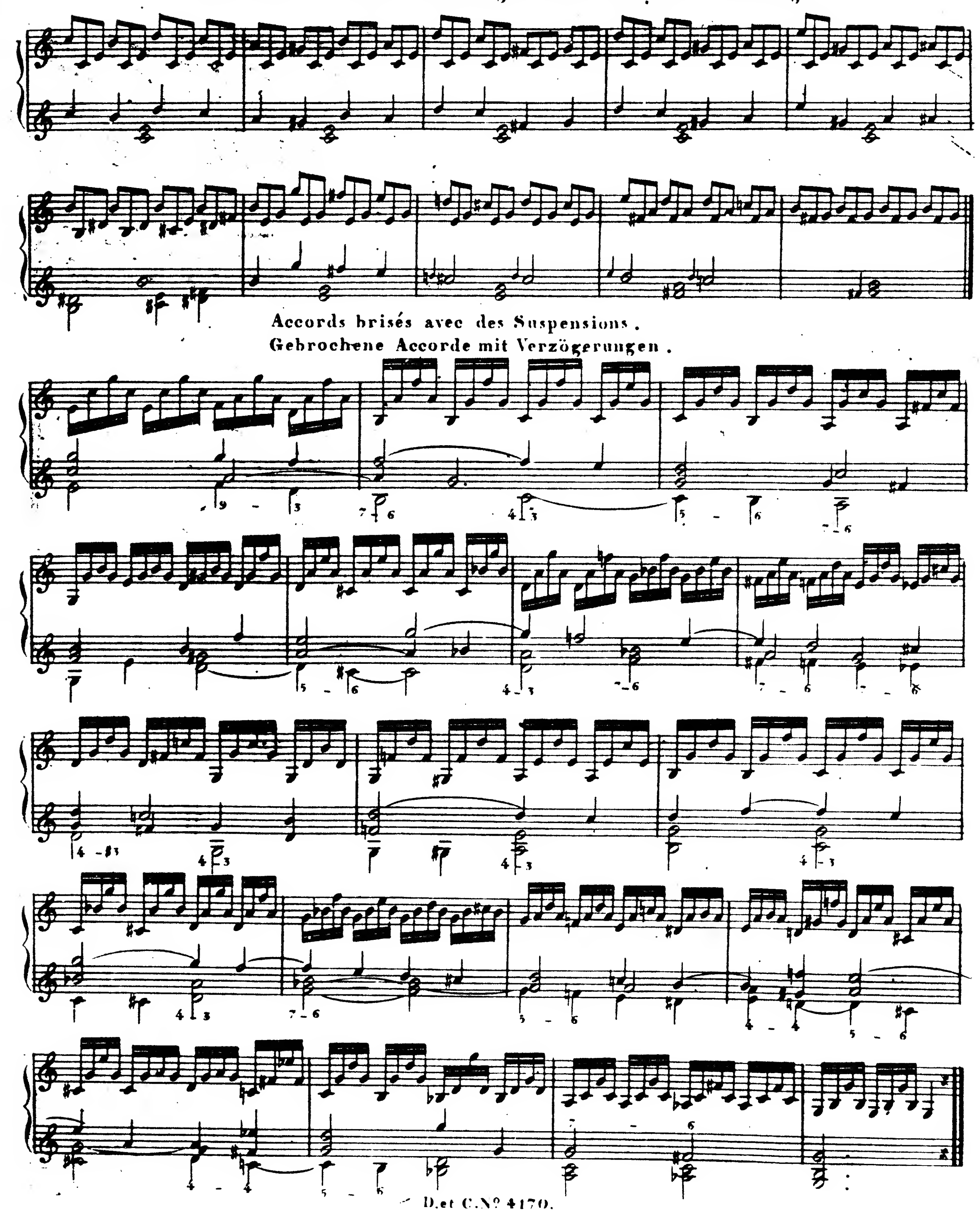
Accords brisés avec des petites notes.
Gebrochene Accorde mit Vorschlägen.

Les accords précédents pourraient se briser encore des deux manieres suivantes:
Dieselben Accorde könnten auch auf folgende zwei Arten gebrochen werden:
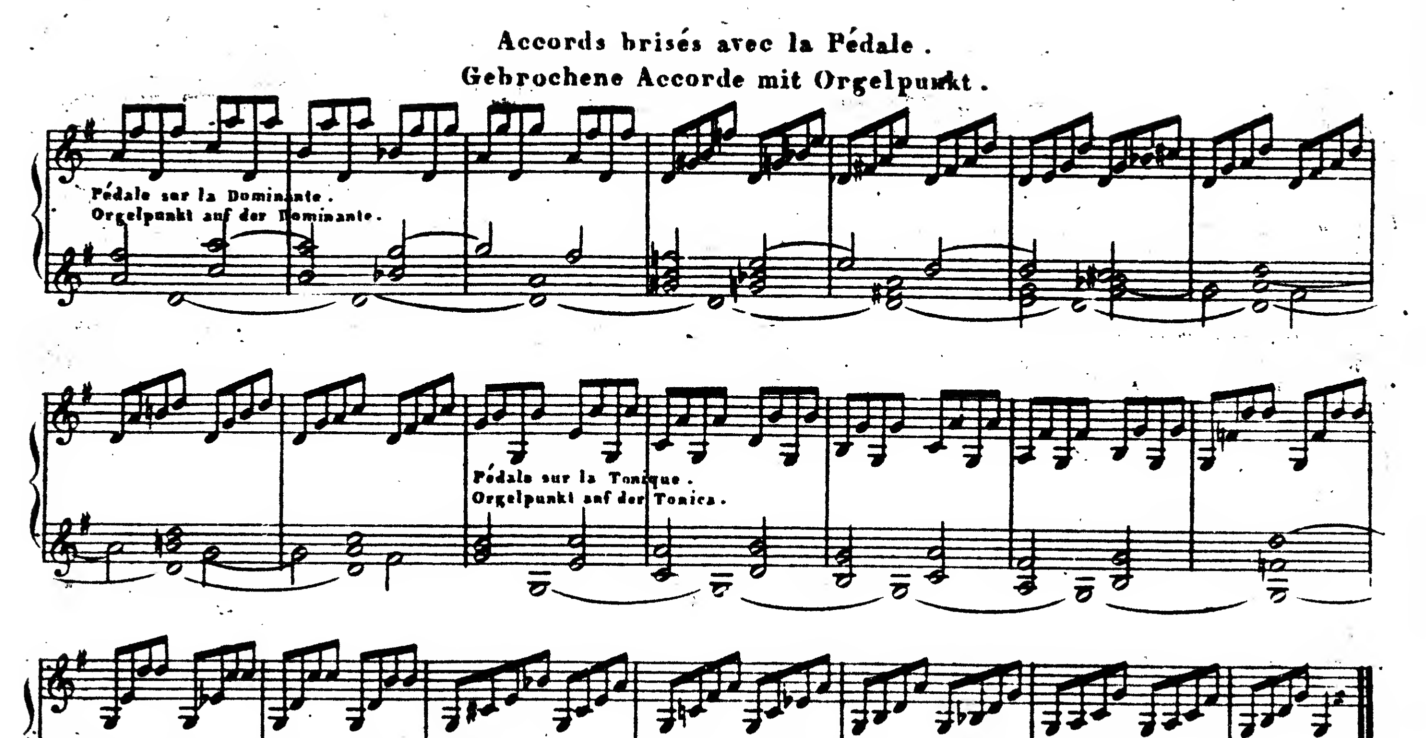


Accords brisés avec des notes de passage et des petites notes.

Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten und Vorschlägen.



Accords brisés avec la Pédale.
Gebrochene Accorde mit Orgelpunkt.



En comparant avec attention les deux portées de ces exemples, on verra que les accords brisés doivent être traités à-peu-près comme les plaqués. Dans l'emploi des uns et des autres, il faut également préparer et résoudre régulièrement les suspensions, ainsi que les autres dissonances qui éxigent préparation et résolution; il y faut de même observer de ne pas laisser en suspens les notes de passage et petites notes, les quelles doivent toujours être appuyées sur des notes réelles comme nous l'avons dit.

RÉGLE GÉNÉRALE.

Pour traiter les accords brisés convenablement, il faut se les représenter comme étant plaqués; si, dans ce dernier cas, ils sont vicieux, ils le seront de même étant brisés. La même règle s'applique aux accords brisés accompagnés d'une basse.
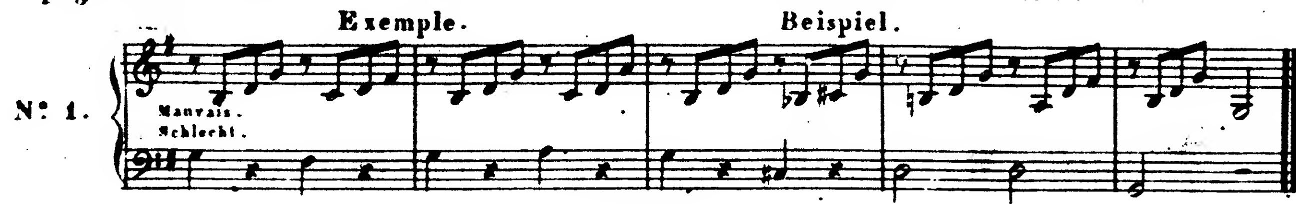
Wenn man beide Zeilen dieser Beispiele aufmerksam mit einander vergleicht, so wird man sehen, dass die gebrochenen Accorde beinahe so wie die festen zu beobachten sind. Beim Gebrauche der einen und der andern muss man die Verzögerungen, so wie die übrigen, der Vorbereitung und Auflösung bedürftigen Dissonanzen, regelmässig vorbereiten und auflösen; auch muss man selbst beobachten, die Durchgangsnoten und Vorschläge nicht unentschieden (unaufgelöst) zu lassen, da dieselben, wie wir schon gesagt haben, immer auf wesentliche Noten gestüzt seyn müssen.

ALLGEMEINE REGEL.

Um gebrochene Accorde gehörig anzuwenden, muss man sie sich als feste vorstellen; wenn, in letztem Falle, dieselben fehlerhaft sind, so sind sie es auch in gebrochener Form. Dieselbe Regel ist in den, vom Basse begleiteten gebrochenen Accorden anzuwenden.
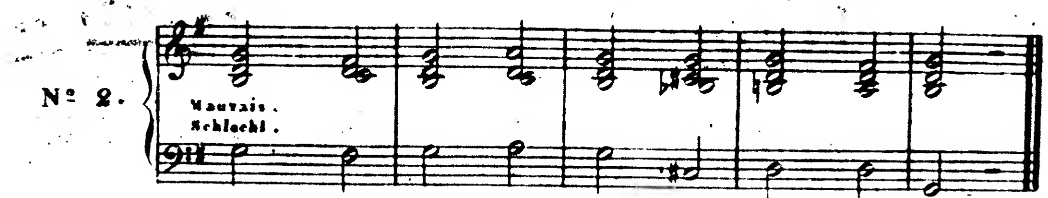
Exemple. Beispiel.

N° 1.
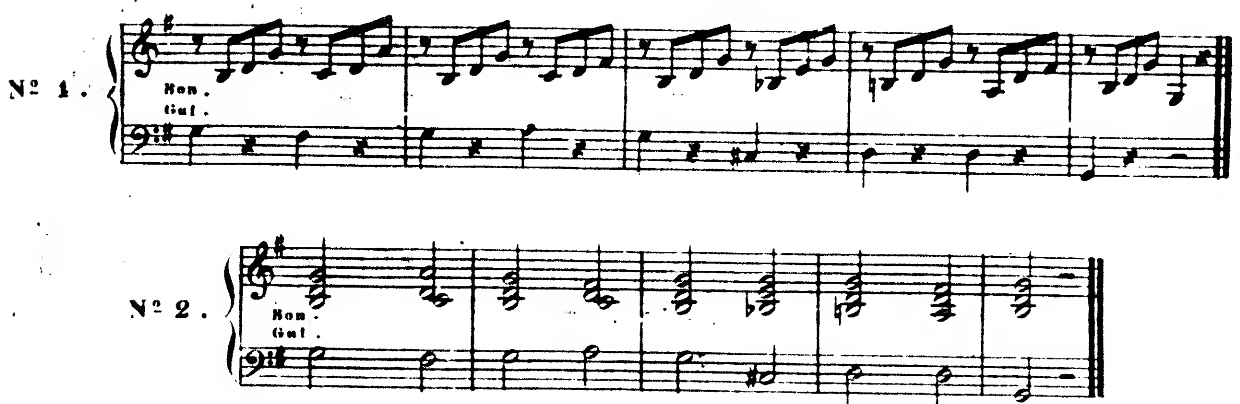


Cet exemple est mauvais parcequ'il y a des octaves défendues. Pour s'en assurer, il faut se représenter les accords de la maniere suivante:

Dieses Beispiel ist wegen der darin enthaltenen verbothenen Octaven schlecht. Um sich dessen zu versichern, muss man diese Accorde sich auf folgende Art vorstellen:



On peut rectifier ainsi ces deux exemples:
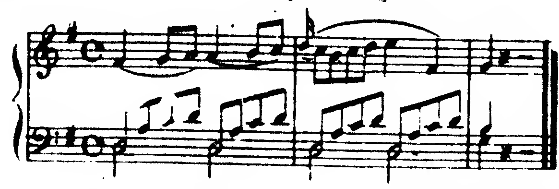
Man kan̄ diese 2 Beispiele folgendermassen verbessern:
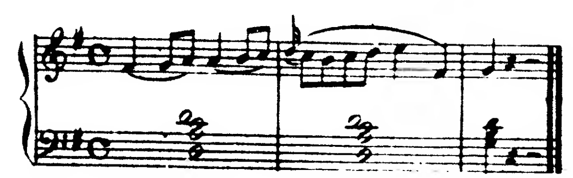


Lorsqu'une mélodie est correctement accompagnée par des accords plaqués, elle le sera également en brisant ces mêmes accords, quoique, par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie, on y apperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.

Wen̄ eine Melodie durch feste Accorde richtig begleitet ist, so wird sie es auch seyn, wen̄ diese Accorde gebrochen werden, wenn auch, durch das Begegnen der Melodie-Noten mit jenen der Harmonie, bisweilen 2 Octaven, 2 Quinten, 2 Septimen oder 2 Secunden nach einander wahrgenom̄en werden dürften.

23.) Anmerkung des Übersetzers. So ist zum Beispiel folgender Satz:

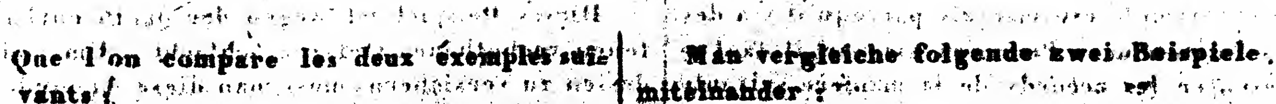


an sich nicht unrichtig, obschon die Achteln in beiden Zeilen gegeneinander Quinten, Septimen und Octaven bilden. Den̄ man nim̄t das untere Accompagnement, als wesentlich, folgendermassen an, wo es ganz richtig ist:
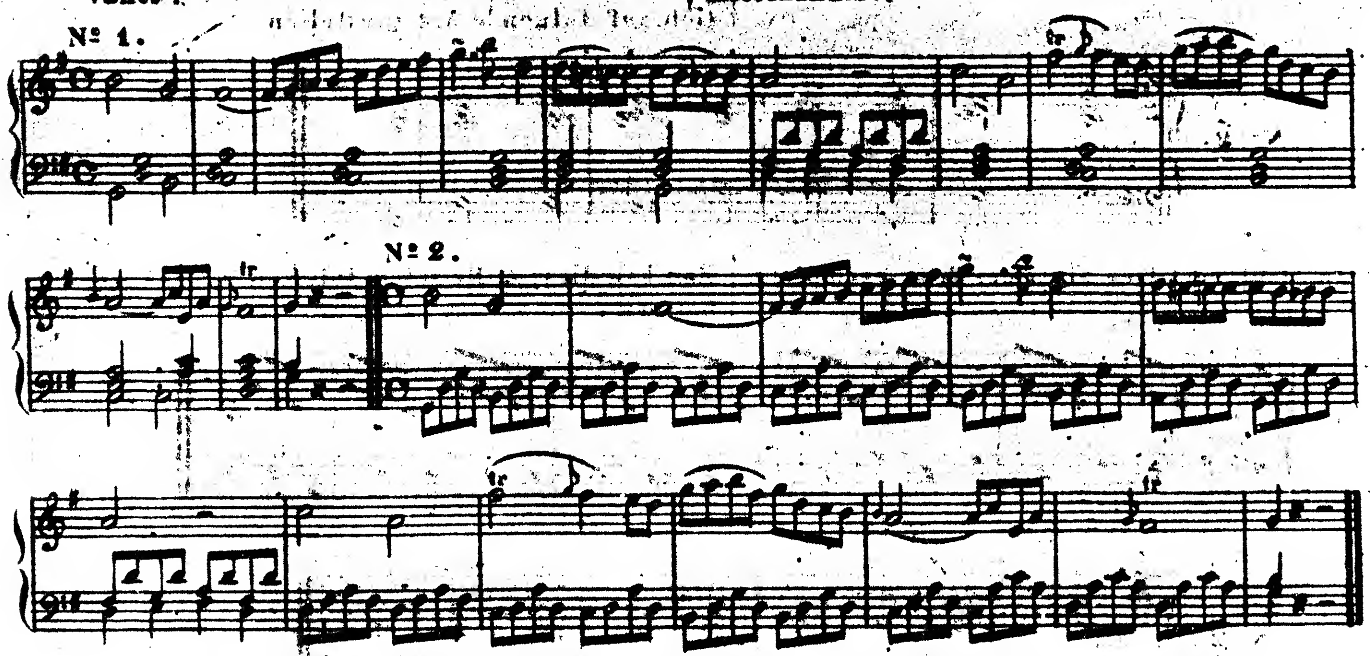


Indessen kan̄ der Tonsetzer, besonders im langsamen Zeitmasse, auch dieses zu vermeiden trachten, indem er zur Brechung der Accorde eine angemessenere Figur wählt,





Que l'on compare les deux exemples suivants :



Dans le Nº 1, la mélodie est accompagnée par des accords plaqués, et dans le Nº 2, elle est accompagnée par les mêmes accords brisés. Puisque l'accompagnement du premier de ces deux exemples est bon, le second doit l'être de même. Jl est remarquable que l'harmonie du Nº 2 est aussi pleine et aussi riche que celle du Nº 1, quoiqu'elle ne soit écrite qu'à deux parties ; telle est la propriété des accords brisés.

Si on a bien saisi tout ce que nous avons dit sur la nature des accords, leur propriété et leur enchaînement, sur les modulations, sur ce qui constitue une bonne Basse, sur les six espèces de notes accidentelles et les accords brisés, on doit être en état de résoudre les trois propositions suivantes :

1º Trouver la Basse et l'Harmonie à une melodie donnée.

2º Accompagner par l'harmonie une Basse donnée sans qu'elle soit chiffrée.

3º Analyser un morceau de musique, de quelque genre qu'il soit, sous le rapport de l'harmonie et s'en rendre compte, c'est-à-dire, en distinguer les notes réelles des notes accidentelles et indiquer l'espece à laquelle chaque note accidentelle appartient, fixer la quantité de ses accords par les notes fondamentales, et montrer l'espece de chacun des accords.

Man vergleiche folgende zwei Beispiele miteinander :

Jn Nº 1 ist die Melodie mit festen, in Nº 2 hingegen mit denselben gebrochenen Accorden begleitet. Da nun die Begleitung dieses ersten Beispieles richtig ist, so muss sie es im zweiten auch seyn. Es ist bemerkenswerth, dass die Harmonie in Nº 2 eben so reich und voll ist, wie in Nº 1, obwohl Nº 2 nur zweistimmig geschrieben ist ; dieses ist die Eigenschaft der gebrochenen Accorde.

Weñ man wohl begriffen hat, was wir bis jetzt lehrten : über die Natur der Accorde, ihre Eigenschaft und Verkettung, über die Ausweichungen, über das, was einen richtigen Bass bildet, über die sechs Gattungen der zufälligen Noten und gebrochenen Accorde, dañ kañ man schon im Stande seyn, folgende 3 Aufgaben zu lösen :

1tens Zu einer gegebenen Melodie den Bass und die Harmonie zu finden.

2tens Einen gegebenen, unbezifferten Bass mit der Harmonie begleiten.

3tens Ein Musikstück, von welcher Gattung es sey, in Bezug auf die Harmonie zu zergliedern, und sich darüber Rechenschaft zu geben ; das heisst : in demselben die wesentlichen Noten von den zufälligen zu unterscheiden und die Gattung zu bestimmen zu welcher jede zufällige Note gehört ; durch die Grundnoten die Zahl seiner Accorde zu bezeichnen, und die Gattung eines jeden Accords anzuzeigen.

I.

Telle mélodie peut être susceptible de plusieurs Basses et de plusieurs harmonies toutes également bonnes ; telle autre au contraire peut présenter beaucoup de difficultés et on a quelquefois de la peine à lui donner une basse bien franche et une harmonie naturelle et correcte . C'est dans ce dernier cas qu'il importe de bien connaître l'emploi des notes accidentelles dont la mélodie peut contenir un grand nombre , surtout si elle est très brodée . C'est déjà un grand avantage que de savoir distinguer dans une mélodie combien de notes peuvent être considérées comme accidentelles ; car il y a des mélodies où leur nombre surpasse de beaucoup celui des notes réelles . Plus une mélodie peut renfermer de notes accidentelles , plus l'harmonie en sera claire et simple , parceque le nombre d'accords sera moindre .(*)

II.

Pour accompagner par l'harmonie une basse non chiffrée, il faut de même faire attention aux notes accidentelles que cette basse peut contenir . Il ne s'agit pas ici de ces basses lourdes qui ne marchent que par rondes ou par blanches ; mais de celles qui chantent, ou qui contiennent au moins des phrases mélodiques , de celles enfin qui sont à la fois *partie chantante* et basses régulières de l'harmonie placée au dessus . C'est ce double rôle qui les rend beaucoup plus difficiles à accompagner qu'une mélodie exécutée par la partie supérieure.

Nous allons en donner ici quelques unes pour servir de modèle :
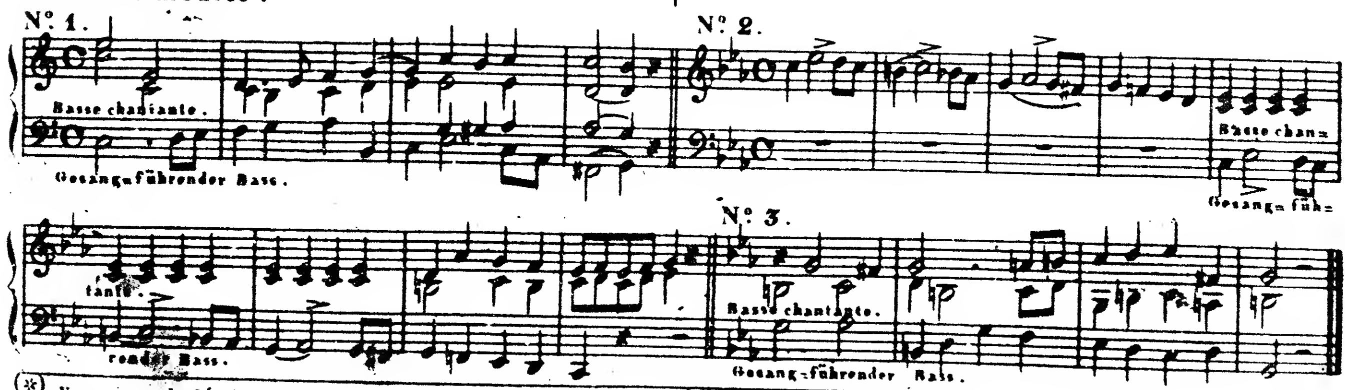
I.

Manche Melodie ist fähig , verschiedene Arten von Bass und von Harmonie , die alle gleich gut seyn können , zu vertragen ; manche andere, im Gegentheil , kann viele Schwierigkeiten darbiethen , und bisweilen hat man Mühe , ihr einen ungezwungenen Bass , und eine natürliche , regelrechte Harmonie zu geben . Dieser letzte Fall ist es , wo so viel daran liegt , die Benutzung der zufälligen Noten zu kennen , deren diese Melodie , besonders wen̄ sie stark verziert ist, eine grosse Menge enthalten kann . Es ist schon ein grosser Vortheil , wen̄ man zu unterscheiden weiss , wie viel Noten in einer Melodie als zufällig betrachtet werden können ; den̄ es giebt Melodien , wo ihre Zahl weit jene der wesentlichen Noten übersteigt . Jemehr zufällige, (*durchgehende*) Noten eine Melodie enthält , desto klarer und einfacher wird dan̄ deren Harmonie seyn , weil die Zahl der Accorde geringer seyn kan̄.(*

II.
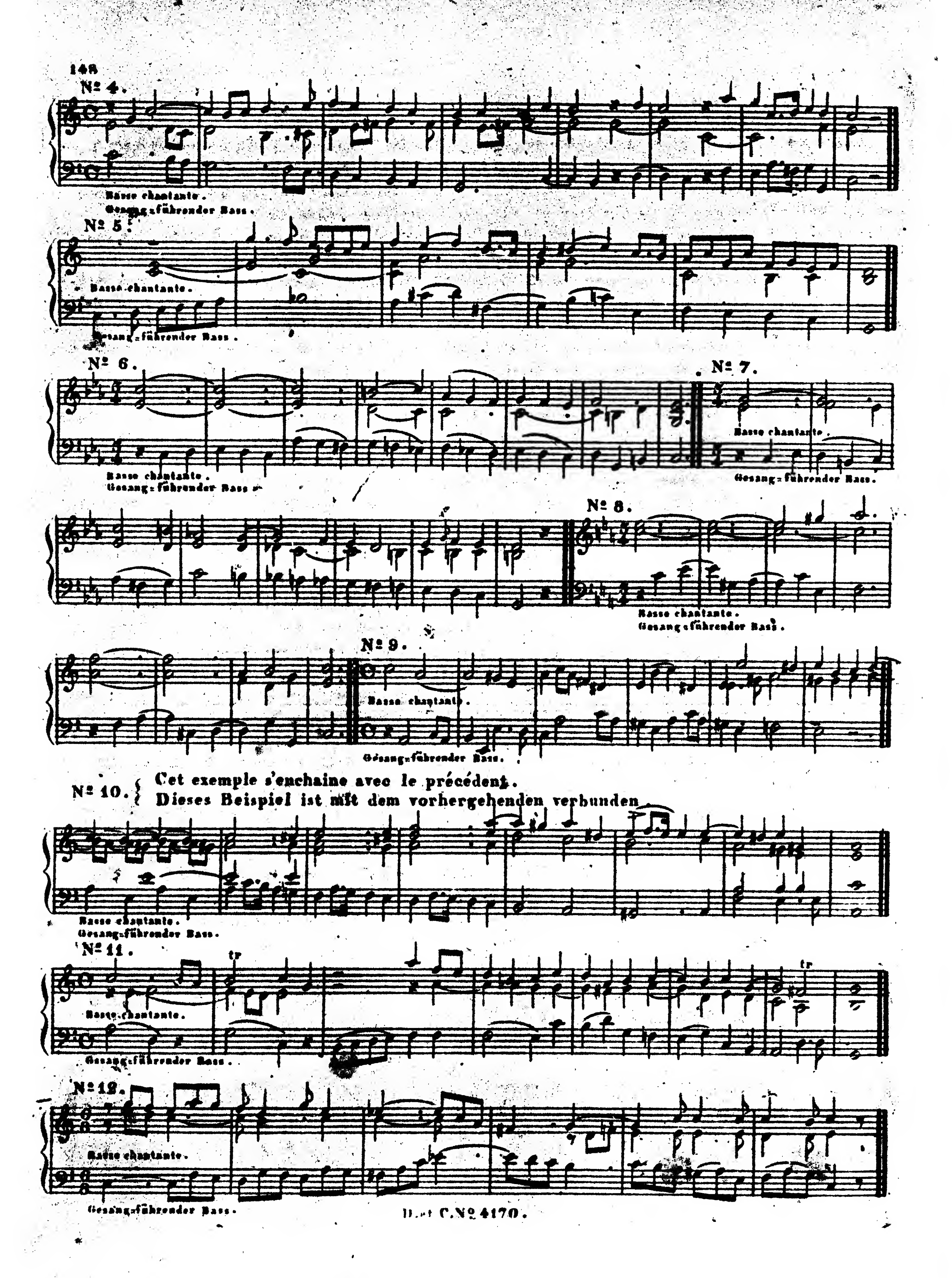
Um einen unbezifferten Bass durch die Harmonie zu begleiten , muss man dieselbe Aufmerksamkeit auf die zufälligen Noten richten , welche dieser Bass enthalten kan̄ . Es handelt sich hier nicht um jenen plumpen Begleitungsbass , der nur in halben oder ganzen Noten schwerfällig fortschreitet , – sondern von jenem singenden , oder welcher wenigstens melodische Sätze enthält ; endlich von jenem , welcher zugleich die *Gesangführende Stimme* , und den regelmässigen Bass zu der über ihm gesetzten Harmonie bildet . Diese doppelte Rolle ist es , welche seine Begleitung weit mehr erschwert , als diess bei einer Melodie in der Oberstimme der Fall wäre .

Wir geben hier einige Beispiele als Muster :



(*) Voyez pour le développement de cet article le traité de mélodie , qui fait la seconde partie generale de cet ouvrage, (en commençant avec la 4ième partie de cette édition.)

(*) Als Entwicklung dieses Artikels siehe meine Abhandlung von der Melodie, welche in diesem ganzen Werke den 2ten Hauptheil bildet ; (und welche in dieser Ausgabe mit dem 4ten Theile beginnt.



Nº 4.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 5.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 6.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 7.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 8.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 9.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 10.
Cet exemple s'enchaine avec le précédent.
Dieses Beispiel ist mit dem vorhergehenden verbunden.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 11.
tr
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.
Nº 12.
Basse chantante.
Gesang-führender Bass.

C'est ainsi qu'il faut s'exercer dans cette espèce de travail. On peut prendre pour cela toutes sortes de traits melodiques, pourvu qu'ils ne soient pas de ce genre brodé qui ne produit point d'effet dans la Basse.

III.

Voici la méthode que nous proposons aux élèves qui veulent analyser avec fruit les productions des célèbres compositeurs:

1? On dégagera le morceau qu'on veut analyser de toutes ses notes accidentelles, en plaçant à part les seules notes réelles.

2? Sur une autre portée on placera les notes fondamentales des accords.

3? On comparera ensuite le morceau primitif avec celui qui ne contient que les notes réelles; puis on examinera la marche des notes fondamentales, afin de voir comment les différens accords s'enchaînent.

Cet exercice, réitéré, présente aux élèves une foule de cas remarquables sous le rapport de l'enchaînement des accords, des modulations, des différentes ressources dans l'emploi des notes accidentelles, ainsi que de la distribution des parties, qui finissent avec le temps par se graver dans leur mémoire. On trouvera à la fin de la 3ième partie un modèle de cette analyse.

Auf diese Art muss man sich in dieser Gattung musikalischer Ausarbeitungen üben. Man kann hiezu alle Arten von melodischen Sätzen nehmen, weñ sie nur nicht von jener verzierten und überladenen Art sind, welche im Basse keine Wirkung hervorbringt.

III.

Folgendes ist die Methode, welche wir den Schülern anrathen, die mit Nutzen die Compositionen berühmter Tonsetzer zergliedern wollen:

1tens. Das Stück, welches man zergliedern will, muss von allen seinen zufälligen durchgehenden Noten jeder Art, vollkoṁen entledigt werden, indem man die wesentlichen Noten desselben sich besonders aufsetzt.

2tens. Auf eine untere Zeile setzt man die Fundamentalnoten der Accorde.

3tens. Hierauf wird die Originalcomposition mit diesem, nur die wesentlichen Noten enthaltenden Aufsatz verglichen; sodañ untersucht man den Gang der Fundamentalnoten, um zu sehen wie sich die verschiedenen Accorde an einander ketten.

Diese Übung, oft wiederhohlt, biethet den Schülern eine Menge merkwürdiger Fälle in Rücksicht auf die Accorden-Verbindung, auf die Ausweichungen, auf die verschiedenen Hilfsmittel beim Gebrauch der Durchgangsnoten, so wie auf die richtige Stiṁenführung dar, welche sich endlich mit der Zeit in ihr Gedächtniss einprägen. Zu Ende des 3ten Theils findet man ein Muster solcher Analysierung. (Zergliederung.)

24.) Anmerkung des Übersetzers. Die leichteren Clavierwerke von HAYDN, MOZART, CLEMENTI, und andern Autoren der damaligen Musikperiode, sind für den Anfang, als die zweckmässigsten, von den Schülern zu dieser Analysierung vorzunehmen. Nach und nach ist dann zu den schwereren, grossartigen, so wie auch zu jenen neueren Autoren, als CRAMER, DUSSEK, HUMMEL, BEETHOVEN, etc. aber immer progressiv, fortzuschreiten, bis endlich auch Werke mit Accompagnement, TRIOS, QUARTETTEN, CONCERTE, SINFONIEN (welche alle aber zuvor vom Schüler selber in Partitur zu setzen sind) vorgenommen werden können.

DES OCTAVES ET DES QUINTES DÉFENDUES.

On ne sait pas encore pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet; il faudrait, pour se l'expliquer, connaître au juste l'influence physique qu'exerce la succession des Sons, des Intervalles,

VON DEN VERBOTHENEN OCTAVEN UND QUINTEN.

Man weiss noch nicht, warum Quinten, die in gerader Bewegung nach einander folgen, eine üble Wirkung hervorbringen; man müsste, um sich dieses zu erklären, den physischen Einfluss genau kennen, den die Aufeinanderfolge der

des Accords et des gammes sur l'oreille; mais cette influence n'étant pas connue, et ce qu'on pourrait dire sur cette matière ne presentant que des hypothèses nous abstiendrons d'en parler. Quant aux octaves consécutives par mouvement semblable, elles agissent différemment sur l'organe auditif puisqu'il peut les supporter. Elles ne produisent un mauvais effet que lorsqu'elles font sentir dans l'harmonie un vuide déplacé qui choque l'oreille. Ces octaves ne sont donc point, comme les quintes consécutives, mauvaises en elles-mêmes. L'expérience indique les cas où les unes et les autres produisent un mauvais effet et ceux où elles sont tolérables. Pour ne pas entraver inutilement l'harmonie, qui a d'ailleurs à combattre tant d'autres difficultés, il s'agit simplement d'indiquer chacun de ces cas. En proscrivant dans les traités les quintes et les octaves par mouvement semblable, on n'a dû avoir d'autre but que d'en éviter le mauvais effet; ainsi donc, quand elles cessent d'être désagréables à l'oreille, la défense n'a plus de cause légitime.

On appelle Quintes et Octaves cachées les successions suivantes:

Töne, der Intervalle, der Accorde und der Tonleitern auf das Ohr ausüben; aber da dieser Einfluss nicht bekannt ist, und alles, was man über diesen Gegenstand sagen könte, nur Vermuthungen darböte, so enthalten wir uns darüber zu reden. Was die, in gerader Bewegung nach einander folgenden Octaven betrifft, so wirken sie verschiedenartig auf das Gehörs-Organ, weil dieses sie vertragen kañ. Sie bringen nur dann eine üble Wirkung hervor, weñ sie in der Harmonie eine unschickliche Leere hervorbringen, welche das Gehör beleidigt. Diese Octaven sind also an sich nicht schlecht, wie die auf einander folgenden Quinten. Die Erfahrung bestimt die Fälle, wo die einen und die andern eine üble Wirkung hervorbringen, oder wo sie geduldet werden köñen. Um die Harmonie nicht unnöthig einzuschränken, die ohnehin so viel andere Schwierigkeiten zu bekämpfen hat, ist es hinreichend jeden dieser Fälle nur anzudeuten. Indem in den Lehrbüchern die gerade fortschreitenden Quinten und Octaven verbothen wurden, koñte man keinen andern Zweck haben, als deren üble Wirkung zu vermeiden; sobald sie nun aufhören das Gehör zu beleidigen, so hat das Verboth auch keinen rechtmässigen Grund.

Folgende Fortschreitungen neñt man verdeckte Quinten und Octaven:

Quintes cachées. Verdeckte Quinten. 1. 2. 3.
Octaves cachées. Verdeckte Octaven. 1. 2. 3.

parceque'en variant par des notes de passage l'une ou l'autre partie, il en résulte deux Quintes ou deux Octaves réelles par mouvement semblable.

weil, weñ man mittelst der durchgehenden Noten dieselben verbindet, daraus in gerader Bewegung 2 offene *(wirkliche)* Quinten und Octaven hervorgehen würden.

EXEMPLE. BEISPIEL. Mauvais. Schlecht. 5te 5te Idem. Eben so. 5te 5te Idem. Eben so. 8ve 8ve

Pour les éviter, on à posé cette règle: *D'une consonnance parfaite ou imparfaite* on ne doit pas *aller sur une consonnance parfaite par mouvement direct:* c'est-à-dire qu'on ne peut faire descendre ou monter, en même temps, deux parties qui font déjà entr'elles une Quinte, une Octave, une Tierce, une Sixte où une Quarte, *sur une Quinte ou une Octave.*

Um sie zu vermeiden, hat man folgende Regel festgesetzt: *Von einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz, zu einer andern vollkoñenen Consonanz, soll man nie in gerader Bewegung fortschreiten:* das heisst, dass man 2 Stiñen, welche schon mit einander eine Quinte, eine Octave, eine Terz, eine Sext oder eine Quart bilden, auf keine Weise zu gleicher Zeit aufwärts, oder abwärts, zusamen auf *eine Quinte oder Octave* steigen oder fallen lassen könne.

Cette règle a beaucoup d'exceptions : il est impossible de la suivre rigoureusement dans la pratique, comme le prouvent évidemment les partitions de tous les grands Maîtres. Jl m'a donc fallu, pour indiquer aux élèves les moyens d'éviter les fautes reelles, soumettre à des règles particulières les exceptions permises.

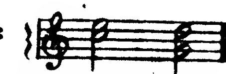
Diese Regel hat viele Ausnahmen : die Partituren aller grossen Meister beweisen unwidersprechlich, dass es unmöglich ist, dieselbe in der Ausübung streng zu befolgen. Jch bin daher, um den Schülern die Mittel zur Vermeidung wesentlicher Fehler anzuzeigen, genöthigt gewesen, für die einzelnen erlaubten Ausnahmen besondere Regeln festzustellen.

1º

D'une tierce à une quinte parfaite:

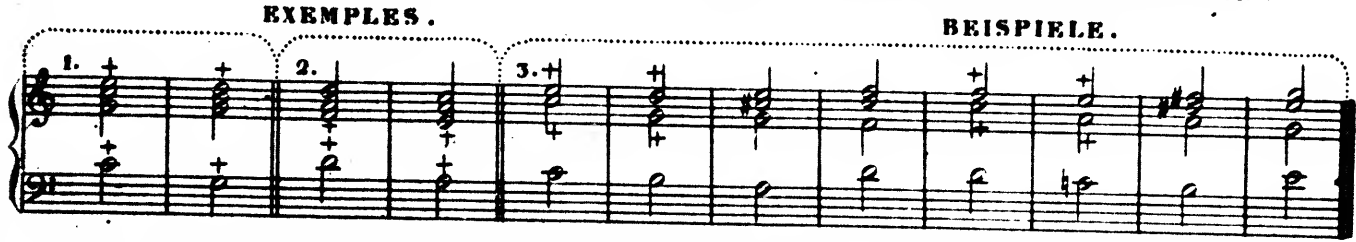
On peut y arriver par mouvement semblable en descendant seulement et en ayant soin que la partie supérieure ne descende qued'une seconde. Les notes fondamentales des deux accords font *Quarte inférieure*. Cette exception peut avoir lieu entre deux parties hautes aussi bien qu'entre une partie haute et la Basse.

1tens.

Von einer Terz zu einer Quinte : 

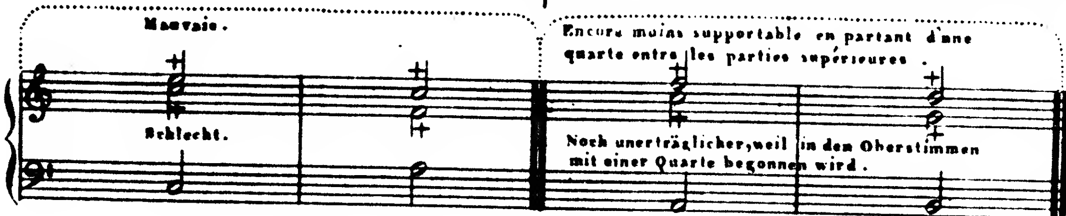
Man kan zu derselben in gerader Bewegung nur abwärts gelangen, und indem man Sorge trägt, dass die obere Stimme nur um eine Secunde fortschreitet. Die Fundamentalnoten beider Accorde bilden eine *Unterquarte*. Diese Ausnahme kann sowohl zwischen 2 Oberstimen als zwischen einer Oberstime und dem Basse statt haben.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Voici deux exemples où les mêmes conditions ne sont point observées et qui par conséquent sont mauvais :

Folgende 2 Beispiele sind schlecht, weil dieselben Bedingungen hier nicht beobachtet sind.



Mais on peut faire ce qui suit : 

parceque le *Fa* n'est qu'un agrément mélodique qui ne compte pas dans l'harmonie.

Aber man kan es machen wie folgt:
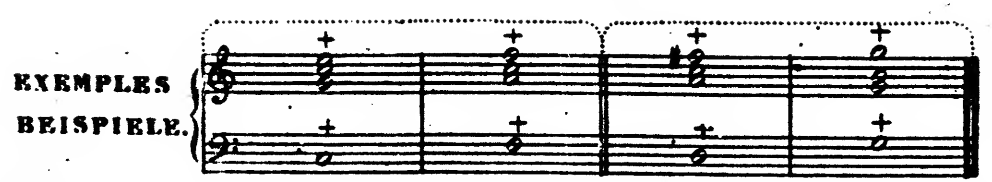
weil das *F* nur eine melodische Verzierung ist, welche nicht zur Harmonie gerechnet wird.

D'une Tierce à une Octave : 

Voila la seule exception permise qui n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute en montant seulement, et quand les notes fondamentales font *Quarte superieure*, encore faut-il que les deux accords soient *sans renversement*.

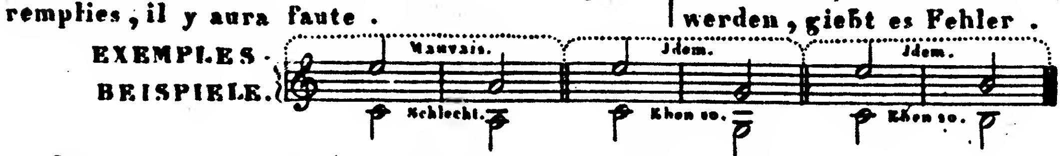
Von einer Terz zu einer Octave :

Dieses ist die einzige erlaubte Ausnahme, die nur zwischen dem Basse und einer Oberstimme, im Aufsteigen, statt haben kann, wenn die Fundamental-Noten eine *Oberquarte* bilden ; auch müssen beide Accorde *ohne Umkehrung seyn*.
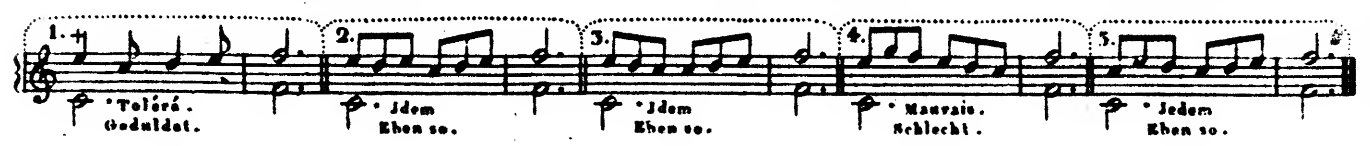


Partout où ces conditions ne seront pas remplies, il y aura faute.

Überall, wo diese Bedingungen nicht erfüllt werden, giebt es Fehler.



Lorsque la melodie varie la note qui fait tierce avec la Basse, il faut eviter de faire de deux octaves cachées, deux octaves réelles. EXEMPLES.

Wenn die Note, welche vom Basse die Terz macht, in der Melodie variert wird, so muss man vermeiden, aus zwei verdeckten Octaven zwei wirkliche zu machen. BEISPIELE.



Le cinquième exemple est mauvais parceque c'est l'octave qui est variée et non la tierce. Jl est évident que dans tous ces cas il sera toujours préférable quand on le pourra de faire descendre la Basse; mais on n'est pas toujours maître dans la succession des accords de faire monter ou descendre à son gré telle ou telle partie parcequ'il arrive souvent que le diapason des voix ou des instrumens ne s'y prête pas. Dans les traités, il est toujours facile d'éviter les octaves cachées, mais cela n'est pas toujours possible dans la pratique.

Das fünfte Beispiel ist schlecht, weil die Octave und nicht die Terz hier variert ist. Es ist klar, dass in allen diesen Fällen im̄er besser ist mit dem Basse herabzugehen, wen̄ man kan̄; aber man hat es in der Fortschreitung der Accorde nicht immer in seiner Gewalt, diese oder jene Stim̄e nach Belieben steigen oder fallen zu lassen, weil häufig der natürliche Umfang der Stimmen oder Jnstrumente dessen nicht fähig ist. Jn den Lehrbüchern ist es im̄er leicht verdeckte Octaven zu vermeiden, aber in der Ausübung ist das nicht zu jeder Zeit möglich.

2°

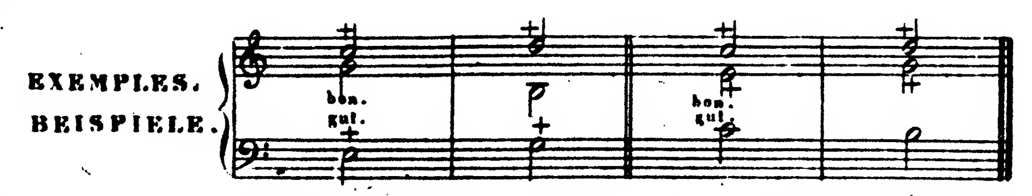
D'une Sixte à une Quinte parfaite: 

On ne peut aller d'une Sixte à une Quinte parfaite qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un dégré seulement, surtout quand les Basses fondamentales des deux Accords font Quarte inférieure. La succession de ces deux intervalles se pratique également entre la Basse et une partie haute ou entre de parties hautes.

2tens.

Von einer Sext zu einer reinen Quinte: 

Man kann von einer Sext zu einer reinen Quinte nur aufwärts gehen, und nur wenn die Oberstim̄e bloss um eine Stufe steigt, besonders, wen̄ der Fundamentalbass beider Accorde eine Unterquarte bildet. Die Fortschreitung beider Jntervalle ist eben sowohl zwischen dem Basse, und einer Oberstim̄e, als zwischen zwei Oberstimmen ausführbar.



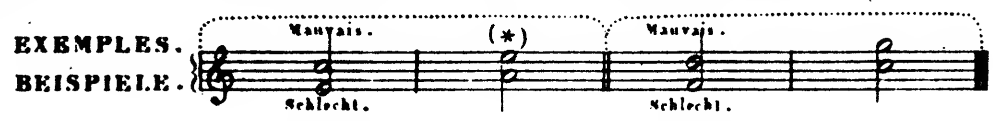
Si la partie supérieure faisait un saut de

Wen̄ die Oberstim̄e einen Terzen = oder Quar=

tierce ou de quarte, au lieu de monter d'une seconde seulement, l'emploi serait mauvais.

tensprung machen würde, anstatt nur um eine Stufe zu steigen, so wäre die Anwendung verfehlt.
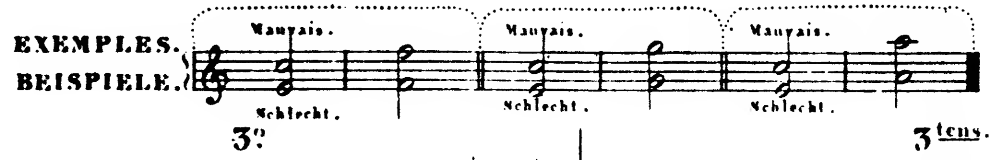
EXEMPLES.
BEISPIELE.



D'une Sixte à une Octave; ce cas est impraticable par mouvement semblable.

Von einer Sext zu einer Octave; dieser Fall ist in gerader Bewegung nicht anwendbar.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



3°

D'une Quinte à une Octave:
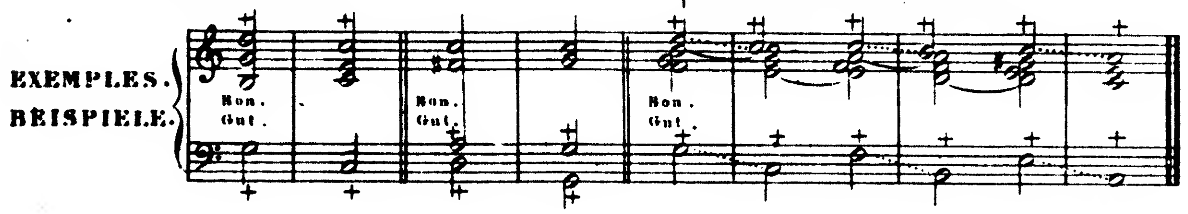
Ce cas n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute, et *toujours en descendant*. Jl faut en outre que les deux accords soient sans renversement, et que leurs notes fondamentales fassent *Quinte inférieure*.

3tens.
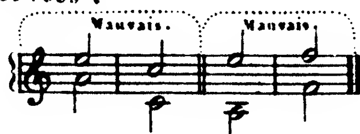
Von einer Quinte zu einer Octave:

Dieser Fall ist nur zwischen dem Basse und einer Oberstime, *und imer nur abwärts gehend*, anwendbar. Auch müssen dabei beide Accorde ohne Umkehrung seyn, und ihre Fundamentalnoten *eine Unterquinte* bilden.
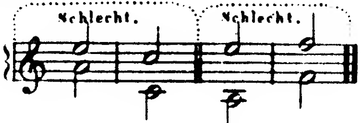
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Les deux exemples suivant sont mauvais, parce que les conditions prescrites n'y sont point observees:



Die zwei folgenden Beispiele sind schlecht, weil die obigen Bedingungen dabei nicht erfüllt werden:

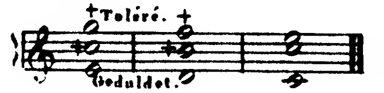


OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DE DEUX QUINTES.

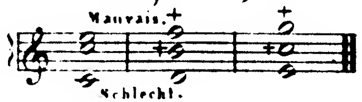
On peut aller d'une Quinte parfaite à une Quinte diminuée:

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE ZWEIER QUINTEN.

Man kañ von einer reinen Quinte zu einer falschen (verminderten) übergehen:



Le contraire est mauvais:
Das Gegentheil ist schlecht:
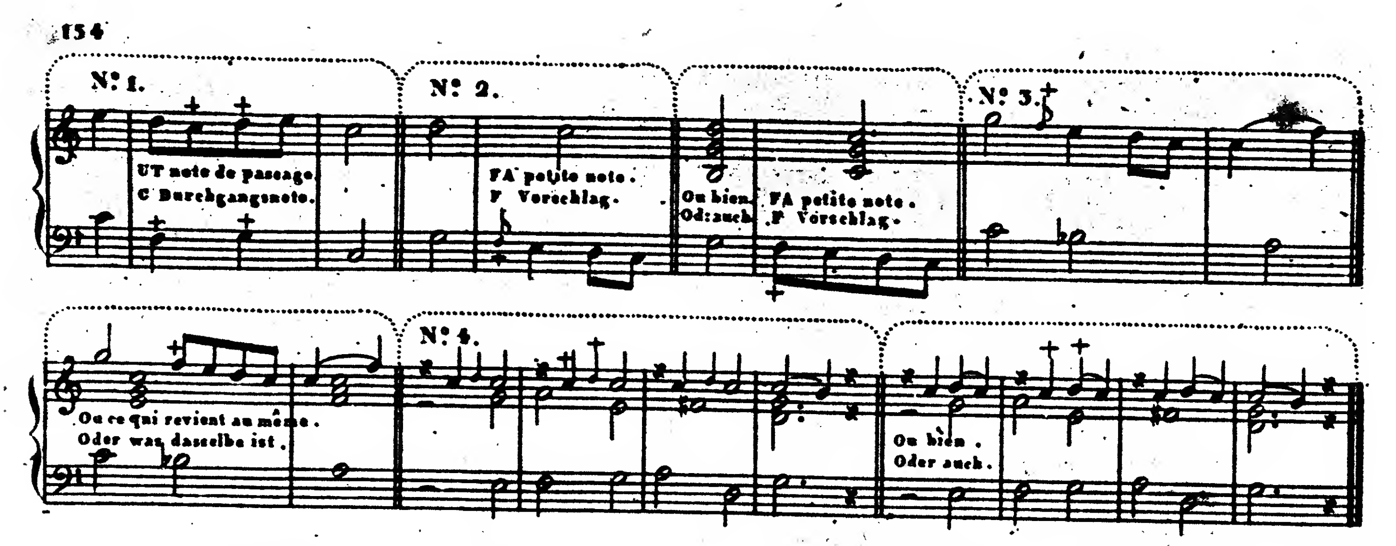


On ne peut aller d'une Quinte parfaite à une autre par mouvement semblable; cependant, quand elles se font au moyen d'une note de passage ou d'une petite note, comme dans les exemples ci-dessous, on les tolère:

Man darf von einer reinen Quinte zur andern nicht in gerader Bewegung fortschreiten; indessen weñ dieses mittelst einer Durchgangs-Note oder eines Vorschlages geschieht, wie in den folgenden Beispielen, so wird es geduldet:
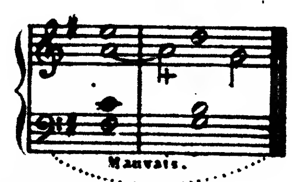
(*) Excepté dans le cas où le MI dans la seconde mesure serait une Appoggiature. Par exemple:

(*) Ausgenomen in dem Falle, weñ das E im 2ten Takte nur ein Vorschlag (Appoggiatura) wäre. Z:B:

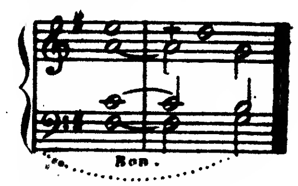
bon. gut. ou. oder. bon. gut.



Dans la succession d'une Quinte à l'autre, le retard de la deuxième n'empèche pas la faute.
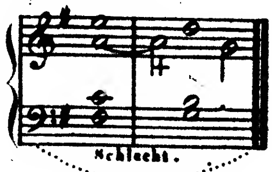


Cet exemple est mauvais, parce que la note prolongée qui suspend la seconde Quinte est une *Note accidentelle* représentant le *Sol*; donc les deux Quintes existent; mais il n'en est pas de même de l'exemple suivant, dans lequel cette même note est *Note réelle*.
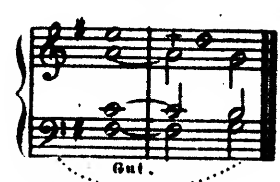


La note prolongée (la La) est ici note réelle de l'accord de septième dominante dans son premier renversement; il ne représente donc pas le Sol qui lui succède; c'est par cette raison que les exemples suivants sont bons quoiqu'il y ait en apparence une suite de Quintes retardées.
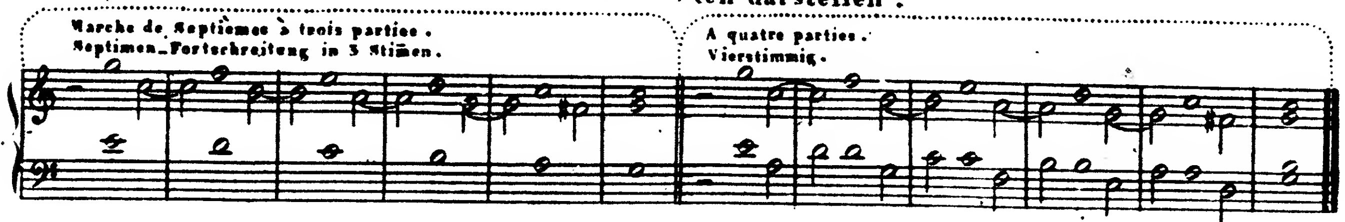
Jn der Fortschreitung von einer Quinte zur andern würde die Verzögerung der zweiten den Fehler nicht verbessern.



Dieses Beispiel ist schlecht, weil die verlängerte Note, welche die zweite Quinte verzögert, eine *zufällige ist*, welche das *G* vorstellt (ersetzt); also sind die zwei Quinten wirklich da; aber nicht so ist es in folgendem Beispiele, wo dieselbe Note eine *wesentliche* ist.

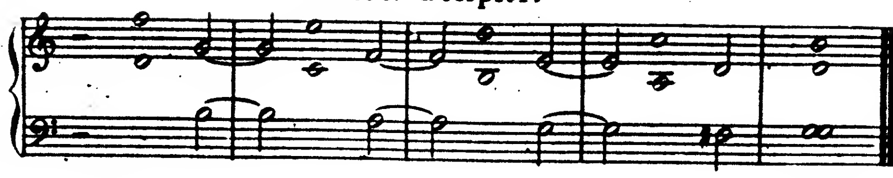


Die verlängerte Note (das A) ist hier eine wesentliche des Dominanten-Septimen-Accords in seiner ersten Umkehrung; sie ersetzt demnach nicht das ihr nachfolgende G; aus diesem Grunde sind auch die folgenden Beispiele gut, obgleich sie dem Scheine nach eine Reihe verzögerter Quinten darstellen.





Autre Exemple.
Anderes Beispiel.



4°

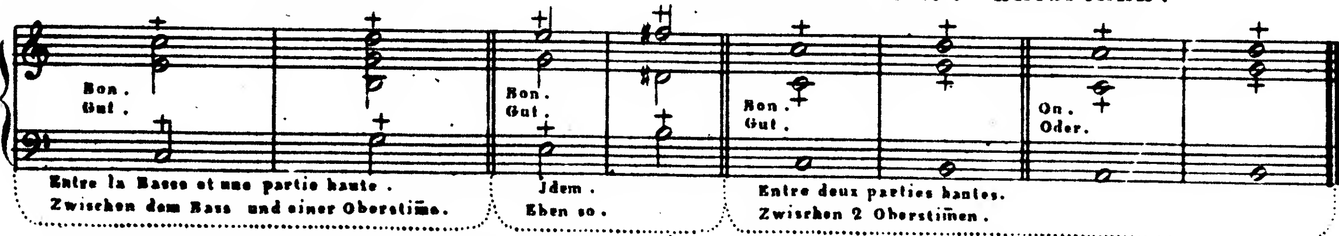
D'une Octave à une Quinte parfaite:

On ne peut y aller qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, ce qui se fait principalement quand les notes fondamentales des deux accords font *Quinte supérieure*. La succession de ces deux intervalles se fait ordinairement entre une partie haute et la basse, très rarement entre deux parties hautes. EXEMPLES.

4.tens

Von einer Octave zu einer reinen Quinte:

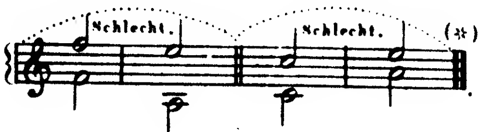
Man kann zu selber nur aufwärts gelangen, und wenn die Oberstimme nur um eine Stufe steigt, was vorzüglich dann geschieht, wenn die Fundamental-Noten beider Accorde eine Oberquinte bilden. Die Fortschreitung dieser beiden Intervalle findet gewöhnlich zwischen einer Oberstimme und dem Basse, sehr selten zwischen zwei Oberstimmen statt. BEISPIELE.



Les exemples suivans sont mauvais, parceque ces conditions n'y sont pas remplies:

Mauvais. Mauvais. (*)

Die folgenden Beispiele sind schlecht, da diese Bedingungen nicht dabei beobachtet sind.
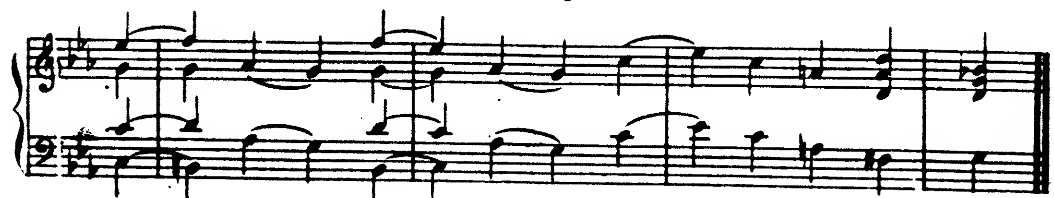


OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DES OCTAVES.

Deux ou plusieurs octaves de suite peuvent avoir lieu; mais, dans ce cas, il faut qu'elles laissent facilement deviner que telle a été l'intention du Compositeur, comme dans les exemples ci-dessous.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE DER OCTAVEN.

Zwei oder mehrere nacheinander folgende Octaven können statt finden; aber in diesem Falle müssen sie durch ihre Anwendung leicht errathen lassen, dass es mit ausdrücklicher Absicht des Tonsetzers geschieht, wie in folgenden Beispielen.
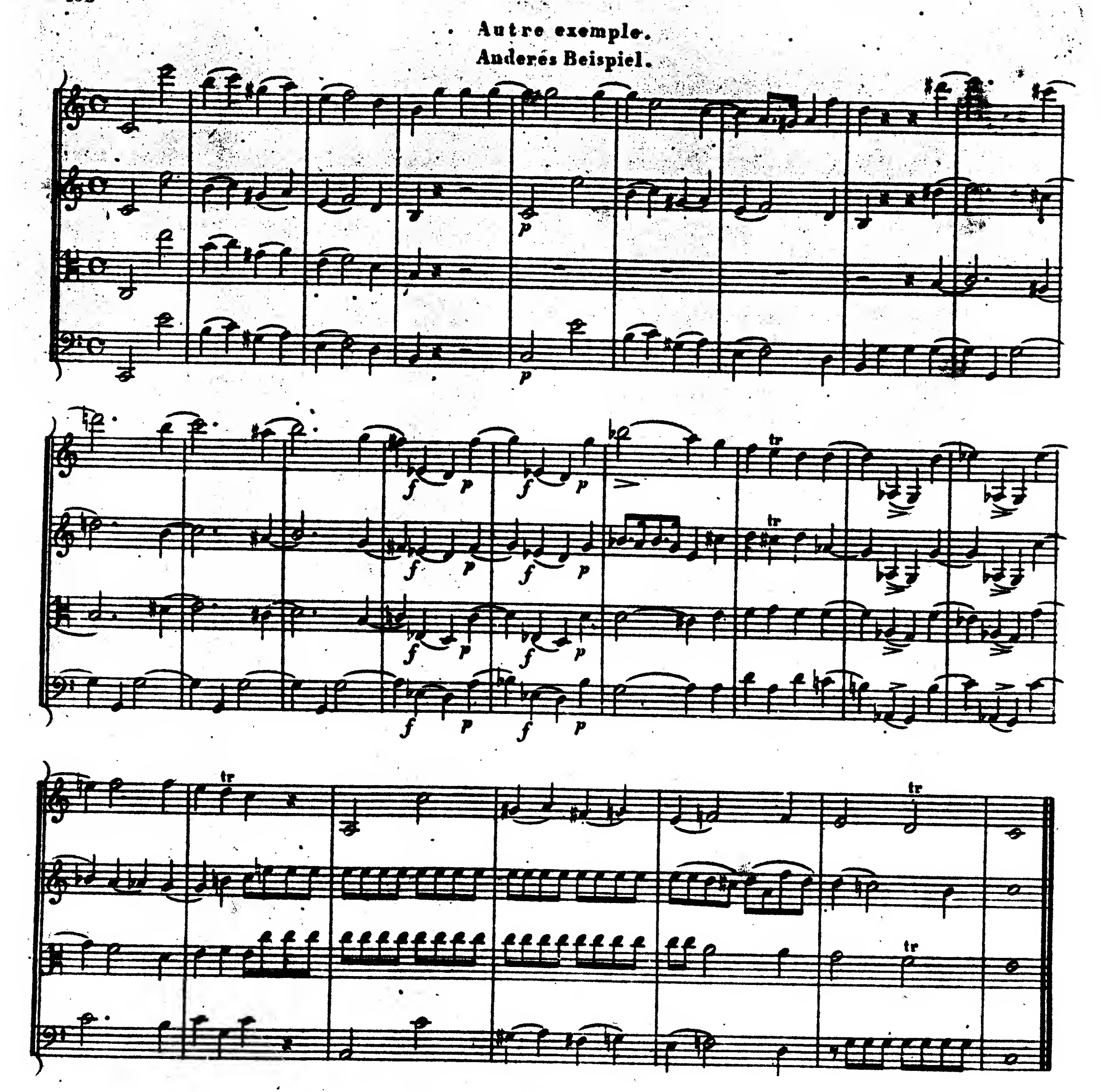


(*) Excepté quand le MI dans les deux exemples est une NOTE de GOÛT.

(*) Ausgenommen, wenn das E in den beiden Beispielen eine Geschmacks- oder Verzierungs-Note ist.

EXEMPLE. BEISPIEL. bon. gut. bon. gut.

Autre exemple.

Anderes Beispiel.



Lorsqu'on accompagne une mélodie prédominante, comme un Air, un Solo d'Instrument, une Romance &.. il est permis de faire des octaves reélles ou cachées entre cette mélodie et les parties d'accompagnement, pourvu que ce ne soit pas avec la Basse. Les parties d'accompagnement doivent être purement écrites entr'elles.

Bei der Begleitung einer vorherrschenden Melodie (wie z.B. eine Arie, ein Instrumentalsolo, eine Romanze &..) ist es erlaubt zwischen dieser Melodie und den accompagnierenden Stimmen sowohl wirkliche als verdeckte Octaven zu machen, doch ja nicht mit dem Basse. Die Begleitungsstimmen gegeneinander müssen jedoch rein und richtig geschrieben seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

MELODIE. GESANG. ACCOMPAGNEMENT. BEGLEITUNG.

AUTRE EXEMPLE. ANDERES BEISPIEL.

25.) **Anmerkung des Übersetzers**. Da die, besonders in den Mittelstimmen vorkommenden schlechten Quinten und Octavengänge nicht immer auffallend hörbar sind, so hat der Schüler, weñ er einen mehrstimmigen Satz schreibt, nicht nur den richtigen Gang der Oberstimmen im Verhältniss zu dem Bass, sondern auch der Mittelstimmen unter sich selber, wohl zu untersuchen. Diess geschieht am deutlichsten, weñ er immer zwei einzelne Stimmen abgesondert, zusam̃en durchspielt und vergleicht. Z:B: den Bass zuerst mit dem Tenor, dañ mit dem Alt, dañ mit dem Sopran; hierauf den Tenor mit jeder einzelnen der zwei höheren Stimmen, und endlich den Alt mit dem Sopran. Er wird zugleich hiedurch aufmerksam gemacht, dass jede Stimme für sich in einem, so viel als möglich natürlichen Gesange fortschreite und keine unöthigen und übeln Sprünge mache.

REMARQUES PARTICULIERES.

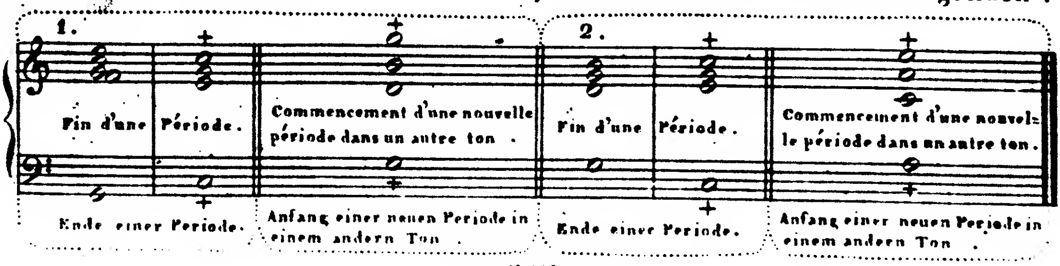
Jl est des cas où l'on peut faire deux quintes ou deux octaves cachées ou réelles de suite et par mouvement direct; en voici des exemples.

1º Aprés une cadence parfaite; c'est à dire, entre le dernier accord d'une période, et le premier de la période suivante:

BESONDERE BEMERKUNGEN.
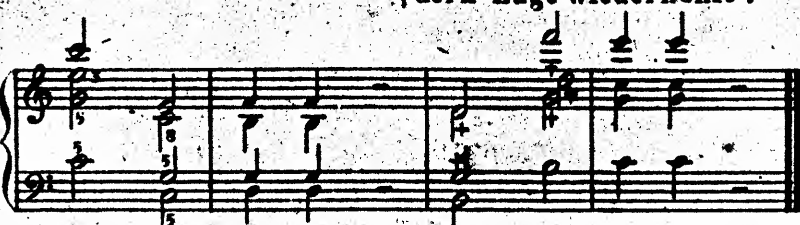
Es giebt Fälle, wo man zwei wirkliche oder verdeckte Quinten oder Octaven nach einander in gerader Bewegung machen darf; hier sind Beispiele darüber.

1tens Nach einer vollkom̃enen Cadenz, das heisst, zwischen dem letzten Accorde einer Periode, und dem ersten der nachfolgenden:
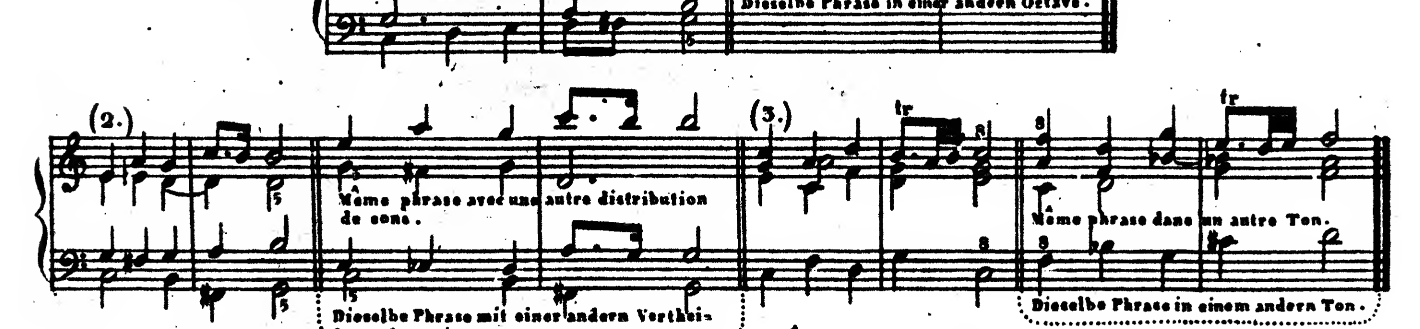


2° En répétant le même Accord dans une autre position :

2tens. Weñ man denselben Accord in einer andern Lage wiederhohlt :
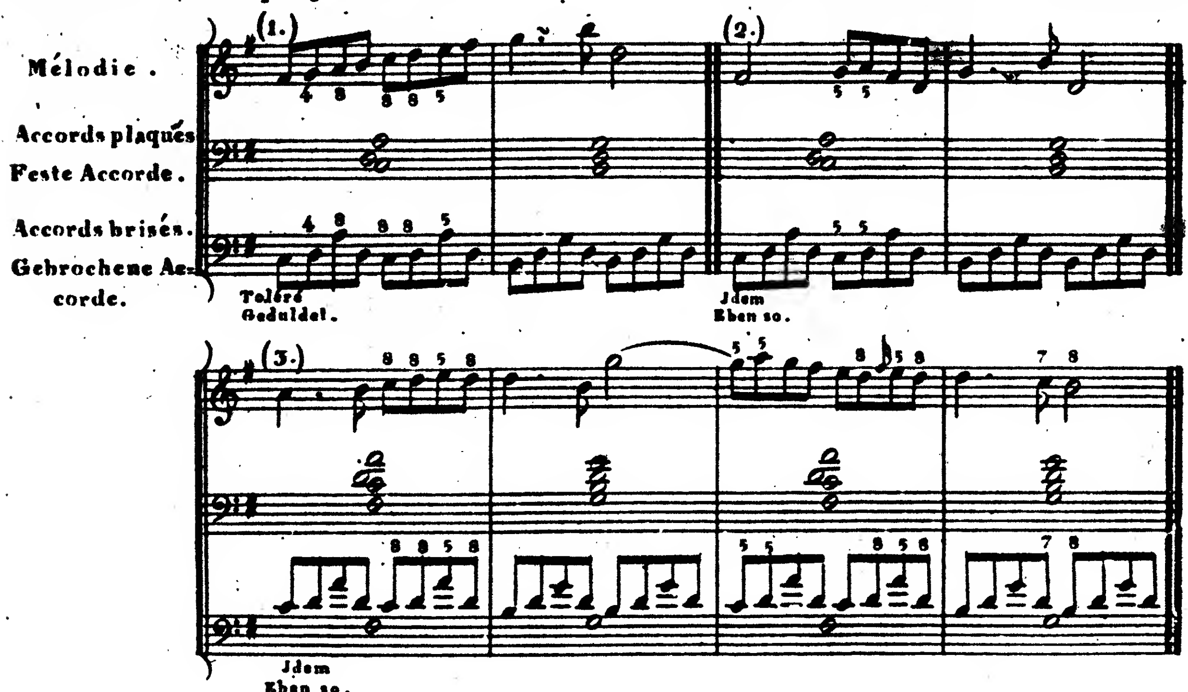


3° En répétant la même phrase soit dans une autre octave, soit avec une autre distribution de parties ou dans un autre ton.

3tens. Weñ man die nähmliche Phrase entweder in einer andern Octave, oder mit anderer Stiñenvertheilung, oder in einer andern Tonart wiederhohlt.



4° En employant les accords brisés, pourvu que l'harmonie soit correcte si ces mêmes accords étaient plaqués.
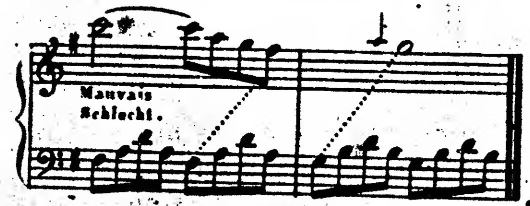
4tens. Beim Gebrauche der gebrochenen Accorde, vorausgesetzt, dass die Harmonie richtig sey, wenn diese Accorde fest angeschlagen würden.



D. et C. N° 4170.

Si en plaquant les accords brisés, on avait des octaves ou des quintes, ce serait une faute:

Weñ beim festen Anschlage der gebrochenen Accorde Octaven oder Quinten zum Vorscheine kämen, so wäre es ein Fehler:
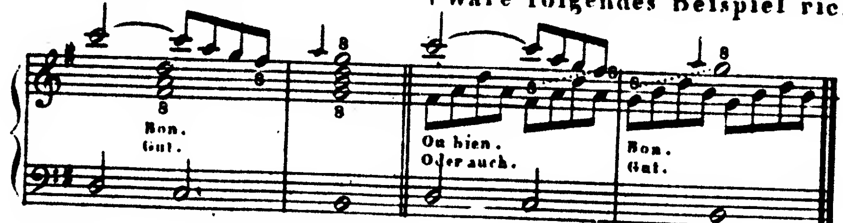


Cet exemple est mauvais, parce qu'en plaquant ces accords, on aurait: . . . .

Dieses Beispiel ist schlecht, weil, beim Zusamenanschlagen dieser Accorde folgendes entstünde:

Mauvais.
Schlecht.
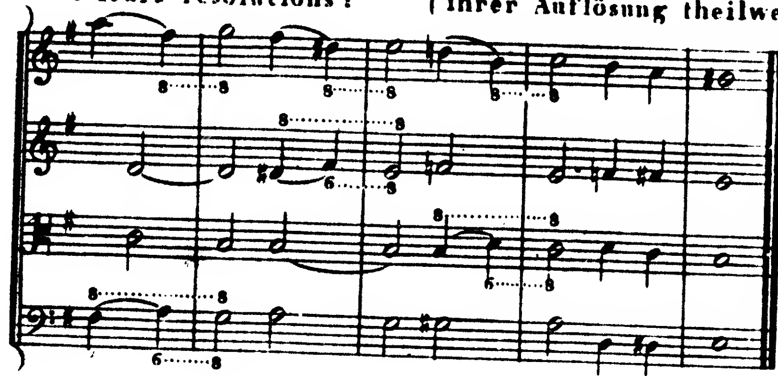
Mais quand ces mêmes octaves se font entre la mélodie et une partie intermédiaire, elles sont tolerées, d'après ce que nous avons dit plus haut sur la mélodie prédominante accompagnée. Ainsi l'exemple suivant serait bon:

Doch wenn die selben Octaven zwischen der Melodie und einer Mittelstiṁe vorkoṁen, so duldet man sie, zufolge dem, was wir früher über die vorherrschende Melodie gesagt haben. Also wäre folgendes Beispiel richtig:



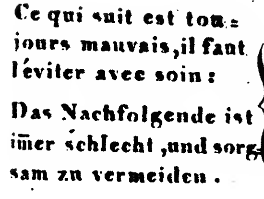
Dans l'exemple suivant, il y a en apparence des octaves cachées; mais elles sont évitées, parceque la position des 1er 3me et 5me accords change partiellement avant leurs resolutions:

Jn folgendem Beispiele ist ein Anschein von verdeckten Octaven; aber sie sind vermieden, weil die Lage des 1ten, 3ten und 5ten Accords sich vor ihrer Auflösung theilweise ändert;
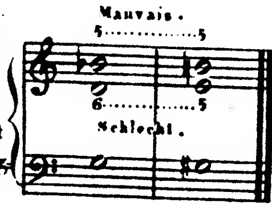


Dans cet exemple nous avons indiqué les octaves apparentes par 8 8 et les intervalles qui les évitent par 6 8.

Jn diesem Beispiele haben wir die scheinbaren Octaven durch 8 8, und die Jntervalle, durch welche sie vermieden werden, durch 6 8 angezeigt.



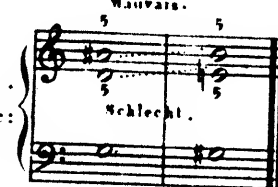
Ce qui suit est toujours mauvais, il faut l'éviter avec soin:

Das Nachfolgende ist iṁer schlecht, und sorgsam zu vermeiden.



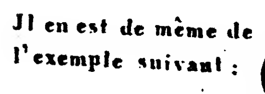
Cela revient à . . .

Was dasselbe ist, wie:



Ou les deux quintes sont tout-à-fait visibles.
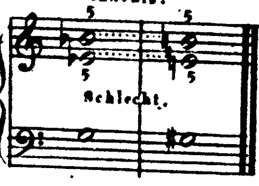
Wo beide Quinten deutlich sichtbar sind.



Jl en est de même de l'exemple suivant:
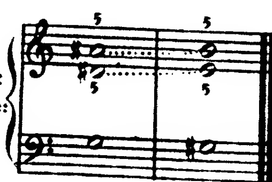


Derselbe Fall ist im folgenden Beispiele:
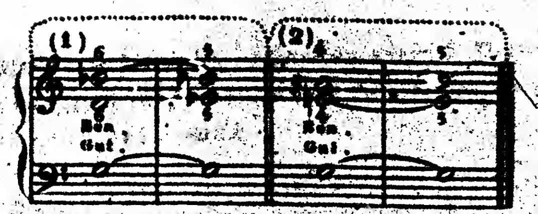


Ce qui revient à:

Was eben so wäre, wie:



Mais les exemples suivants sont bons : . . . . .



Jedoch diese zwei Beispiele sind gut.
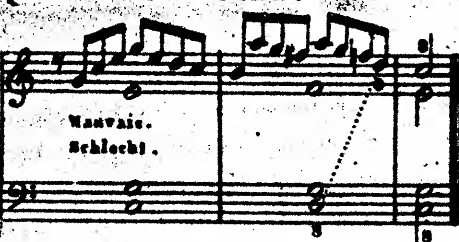
Une pause n'évite pas la faute des deux octaves ou des deux quintes. EXEMPLE.

Eine Pause verhindert nicht den Fehler zweier Octaven oder Quinten. BEISPIEL.

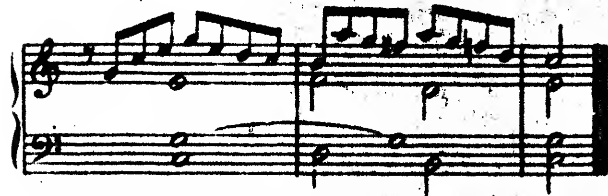


Le second Accord restant le même jusqu'à sa résolution, quoiqu'avec une pause, il fait le même effet que s'il était soutenu de la manière suivante : . . . . .
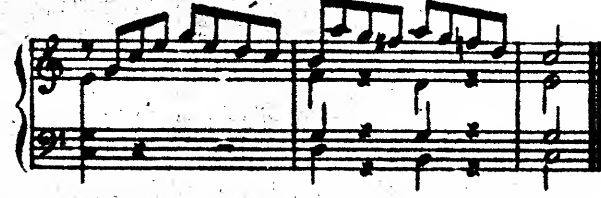
Da den 2te Accord, abschon mit einer Pause, derselbe bis zu seiner Auflösung bleibt, so macht er dieselbe Wirkung, als weñ er auf folgende Art gehalten würde:



Même EXEMPLE corrigé. | Dasselbe BEISPIEL verbessert.

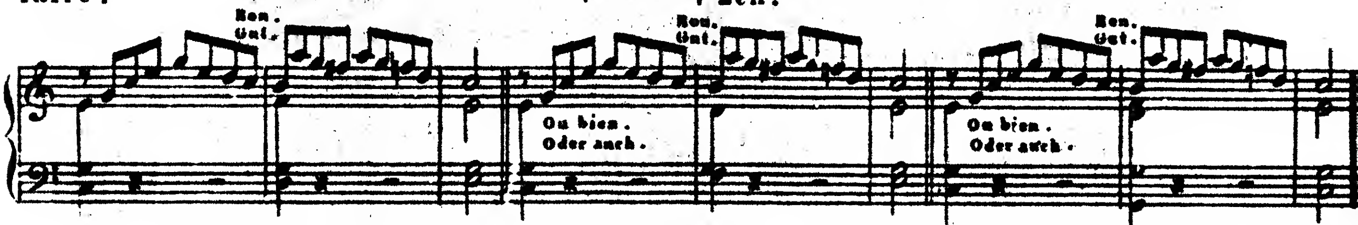


Ou bien
Oder auch.



Si on ne voulait frapper qu'une seule fois l'accord dans la seconde mesure, il faudrait faire :

Weñ man den Accord im 2ten Takte nur einmal anzuschlagen wünschte, so müsste man so setzen:

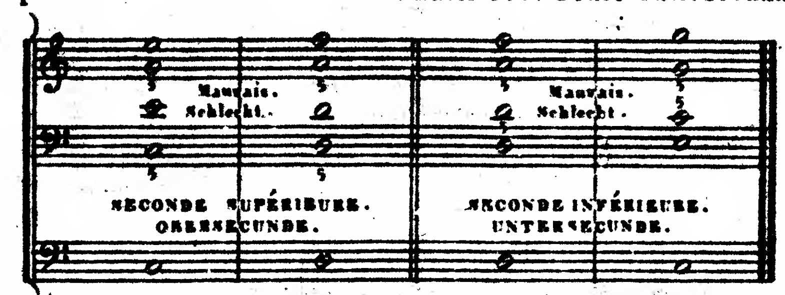


Il y a presque toujours plusieurs moyens d'éviter de pareilles fautes.

Il faut surtout se méfier des quintes et des octaves dans la succession d'accords dont les notes fondamentales font *Seconde supérieure* ou *inférieure*, par exemple :

Es giebt fast immer Mittel, solche Fehler zu vermeiden.

Vorzüglich hat man sich vor den Octaven und Quinten in Acht zu nehmen, weñ die Folge der Accorde von der Art ist; dass die Fundamentalnoten nach *Ober*=oder *Untersecunden* fortschreiten. Z:B:



Notes fondamentales.
Fundamental=Noten.

Pour éviter les deux quintes dans cette succession, il faut 1° faire descendre la quinte du premier accord ; 2° arriver sur la quinte ou sur la note principale du second accord par mouvement contraire.
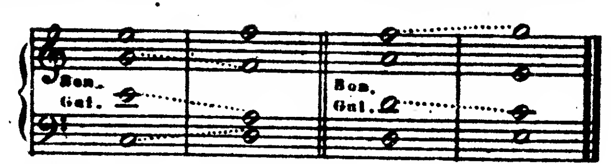
Um die zwei Quinten in dieser Folge zu vermeiden, muss man 1tens die Quinte des ersten Accords abwärts gehen lassen ; 2tens auf die Quinte oder Hauptnote des zweiten Accords mittelst der widrigen Bewegung gehen.

Cette regle est infaillible.

Mêmes **EXEMPLES** rectifiés.

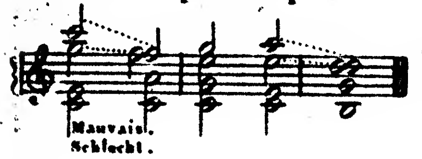
Diese Regel ist unfehlbar.

Selbe **BEISPIELE** verbessert.



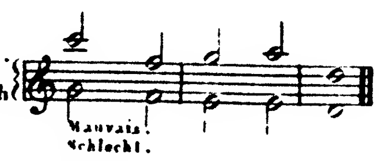
Jl faut aussi éviter de tomber par mouvement semblable sur l'unisson en partant d'un intervalle quelconque:

Auch muss man vermeiden, in gerader Bewegung von irgend einem Jntervall auf den Unison zu fallen:
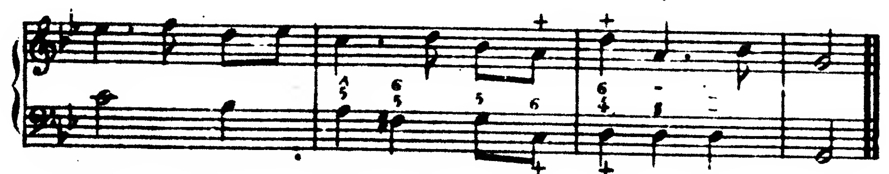


Cette chute équivaut à ce qui suit: . . .

Dieser plötzliche Storz komt dem folgenden gleich:



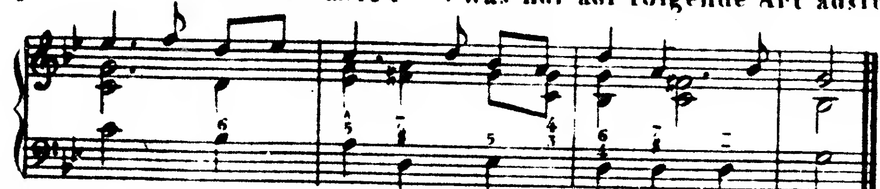
Jl est souvent difficile, en accompagnant la mélodie, d'éviter les octaves cachées et défendues; mais un harmoniste habile en trouve presque toujours le moyen. Voici un exemple où cette difficulté se présente et dans lequel ces octaves sont indiquées par des + +.

Oft ist es, bei der Begleitung einer Melodie, schwer, verdeckte und verbothene Octaven zu vermeiden; aber ein gewandter Harmonist findet dazu fast stets die Mittel. Hier ein Beispiel, wo diese Schwierigkeit sich darbiethet, und wo diese Octaven durch + + angezeigt sind:



En changeant la note de la Basse dans le premier accord de la troisième mesure, il serait facile d'éviter les deux octaves cachées; mais si dans cet exemple on veut garder cette même note dans la Basse, le seul moyen est donc de modifier l'harmonie dans la seconde mesure, ce qui n'est praticable que de la maniere suivante:

Weñ man im ersten Accorde des dritten Taktes die Bassnote verändern würde, so wäre es leicht die verdeckten Octaven zu vermeiden. Aber weñ man in diesem Beispiele den Bass beibehalten will, so ist dañ das einzige Mittel übrig, die Harmonie im zweiten Takte zu verändern, was nur auf folgende Art ausführbar ist:
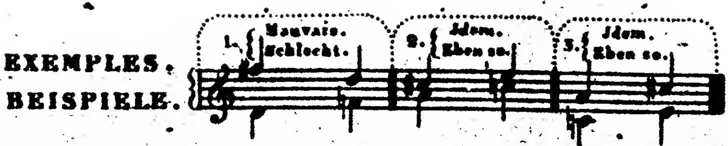


DES FAUSSES RELATIONS.

Lorsqu'en répétant une note, on la hausse ou on la baisse d'un demi-ton, et que cette altération ne se fait pas dans la même partie, il en résulte une dureté désagréable que l'on appelle *Fausse Relation*.

VON DEN QUEERSTÄNDEN.

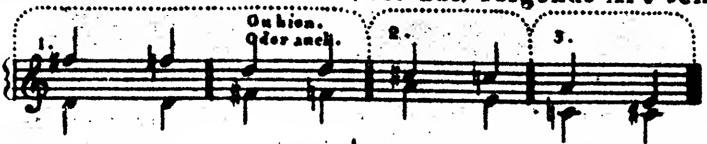
Weñ eine Note wiederhohlt, und dabei durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht oder erniedriegt wird, und weñ diese Veränderung nicht in derselben Stiñe geschieht, so entsteht daraus eine unerträgliche Härte, welche man einen Queerstand (eine falsche Auflösung) neñt.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Pour rectifier ces exemples, il faudrait les écrire de la manière suivante:
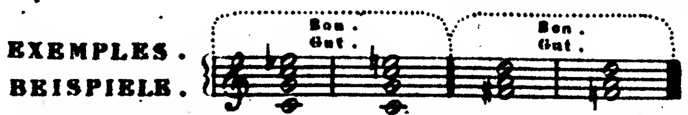
Um diese Beispiele zu verbessern, müsste man sie auf folgende Art schreiben:



En changeant un accord mineur en majeur, ou un majeur en mineur, on fait souvent cette faute qu'il est facile d'éviter, en observant seulement de garder dans la même partie la note que l'on altère.

Weñ man einen Dur-Accord in einen Moll-Accord, oder umgekehrt, verändert, so begehet man häufig diesen Fehler, der so leicht zu vermeiden ist, weñ man nur darauf Acht giebt, dass die veränderte Note in derselben Stimme bleibe.

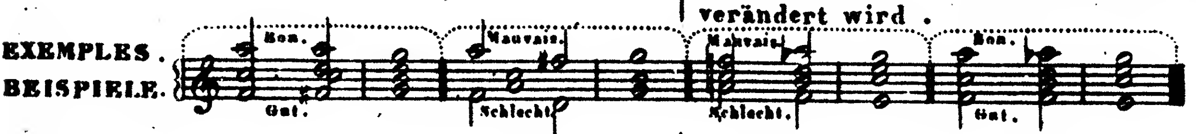
EXEMPLES.
BEISPIELE.



On observera la même règle, lorsqu'une note commune à deux accords différents se trouve altérée dans le dernier.

Dieselbe Regel wird beobachtet, wenn eine, zwei verschiedenen Accorden gemeinschaftliche Note, im 2ten Accord durch ein Versetzungszeichen verändert wird.
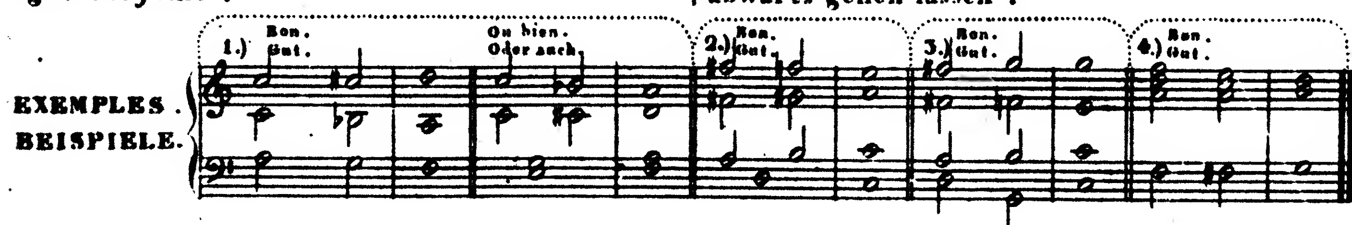
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Il arrive souvent que la note qu'on veut altérer se trouve doublée; comme on ne saurait faire une double altération sans qu'il en résultât deux octaves défendues, il faut faire marcher les deux parties par mouvement contraire et faire descendre l'une d'elles par degré conjoint.

Häufig geschieht es, dass die Note, welche man verändern will, doppelt, (in zwei Stimmen) da ist; da man nun nicht beide verändern kañ, ohne dass daraus verbothene Octaven entstünden, so muss man beide Stiñen in widriger Bewegung fortschreiten, und eine derselben zur Nebenstufe abwärts gehen lassen.

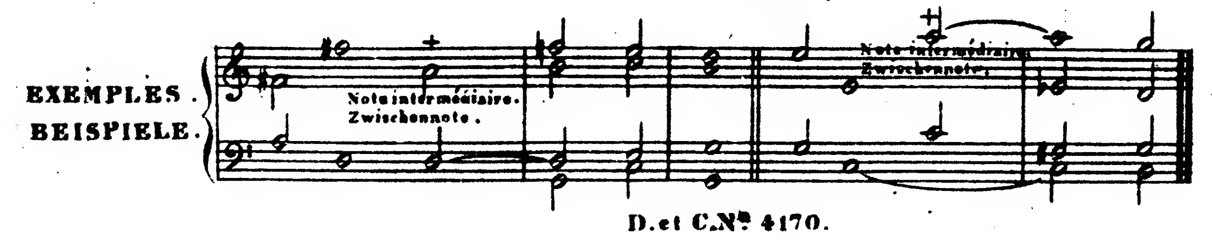
EXEMPLES.
BEISPIELE.



Quand les notes ont une valeur suffisante, on peut éviter la fausse relation en prenant, dans l'une des deux parties, une note intermédiaire avant de faire l'altération.
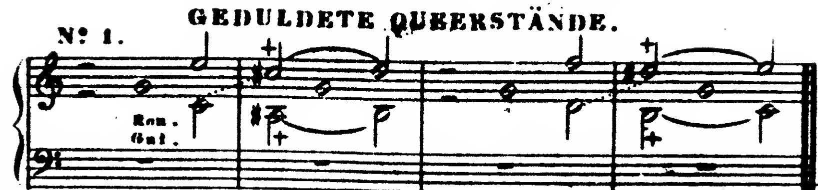
Wenn die Noten von hinreichend langsamer Dauer sind, so kañ man den Queerstand vermeiden, indem man, vor der Veränderung, in einer von den beiden Stiñen einen Zwischenton nimmt.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



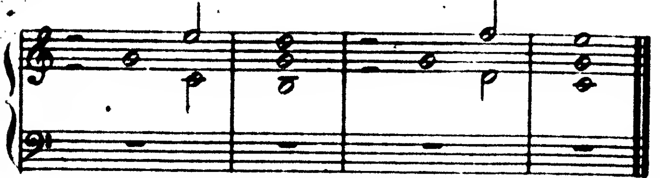


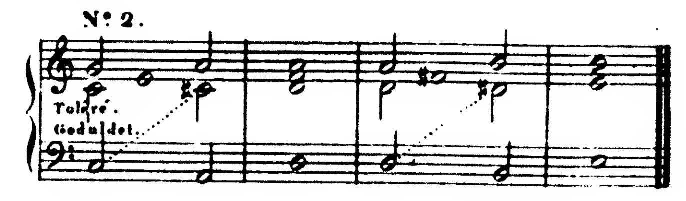
FAUSSES RELATIONS TOLÉRÉES.
GEDULDETE QUEERSTÄNDE.

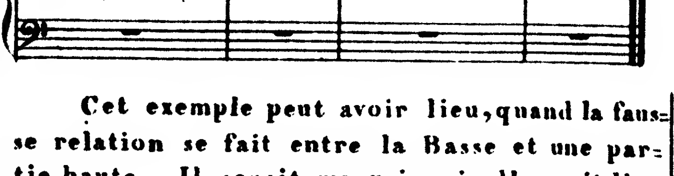


Ce cas est toléré, parce que les notes marquées d'une (+) sont envisagées comme petites notes, sans les quelles la phrase serait comme il suit :

Dieser Fall wird geduldet, weil die, mit + bezeichneten Noten als Vorschläge angenomen werden, ohne welche die Phrase, wie folgt lauten würde :



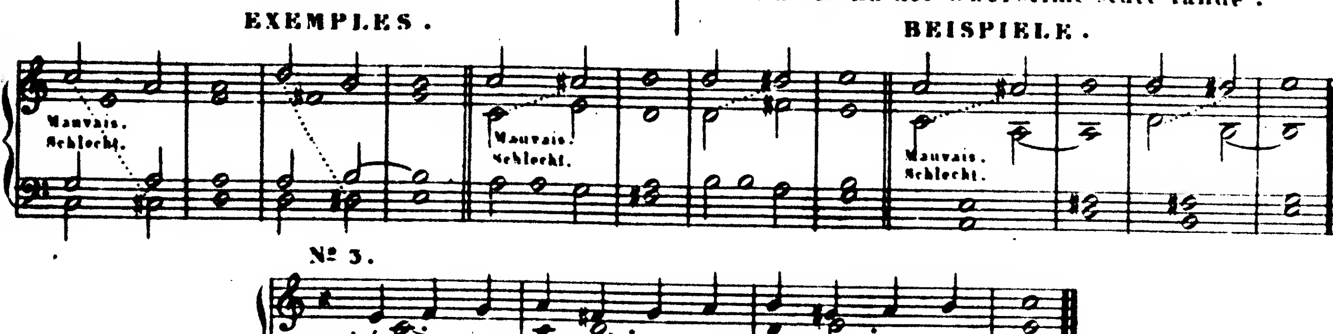




Cet exemple peut avoir lieu, quand la fausse relation se fait entre la Basse et une partie haute. Jl serait mauvais, si elle avait lieu entre deux parties hautes, ou bien entre une partie haute et la Basse.

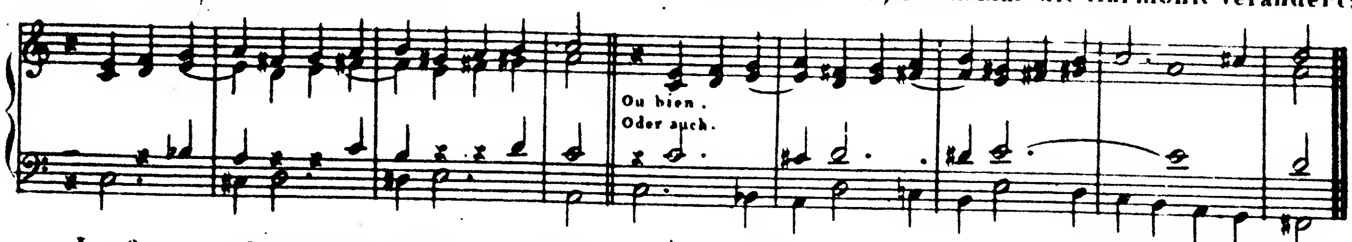
Dieses Beispiel kañ statt finden, wenn der Queerstand zwischen dem Basse und einer Mittelstime befindlich ist. Er wäre schlecht, weñ er zwischen zwei hohen Stimen, oder zwischen dem Basse und der Oberstime statt fände.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Quoique le N° 3 soit toléré, je ne conseille pas d'en faire usage, il est de mauvais goût; il vaut beaucoup mieux écrire de la manière suivante : en changeant l'harmonie.
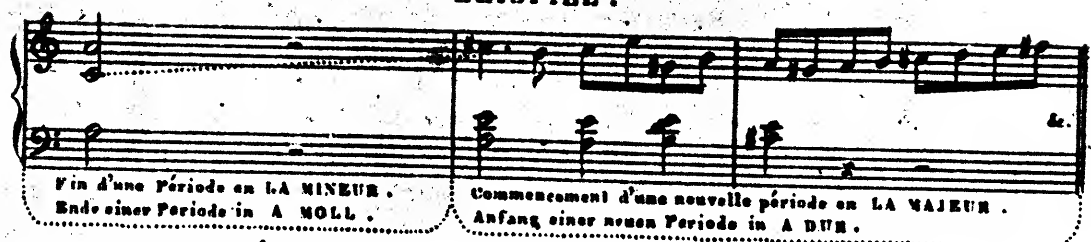
Obschon N° 3 geduldet wird, so rathe ich doch nicht davon Gebrauch zu machen ; es ist von schlechtem Geschmack ; viel besser ist folgende Schreibart, indem man die Harmonie verändert:



La fausse relation est encore tolérée quelquefois après une cadence parfaite, c'est-à-dire, entre le dernier accord d'une période et le premier d'une nouvelle.

Der Queerstand wird auch bisweilen nach einer vollkomenen Cadenz geduldet; das heisst, zwischen dem letzten Accorde einer Periode, und dem ersten einer neuen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



REMARQUES SUR LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANS PAR EXCEPTIONS.

Un accord dissonant se résout régulièrement, lorsque sa note fondamentale fait avec celle de l'accord suivant une *Quinte inférieure*, comme nous l'avons dit en analysant ce genre d'accords.

EXEMPLE. 

On fait donc une exception toutes les fois qu'on déroge à ce principe.

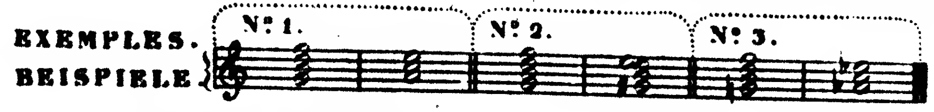
BEMERKUNGEN ÜBER DIE AUSNAHMEN IN DER AUFLÖSUNG DER DISSONIERENDEN ACCORDE.

Ein dissonierender Accord löst sich regelmässig auf, weñ seine Fundamental-Note mit jener des nachfolgenden Accordes eine *Unterquinte* bildet, wie wir schon bei der Zergliederung dieser Accorden-Gattung gesagt haben.

BEISPIEL. 

Man macht also jedesmal eine Ausnahme, wenn man von diesem Grundsatze abweicht.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



La septième dominante se résout dans ces exemples de trois manieres différentes, et les notes principales, au lieu de faire Quinte inférieure, font :

(Nº 1.) Seconde majeure supérieure (Sol - La.)
(Nº 2.) Tierce mineure inférieure (Sol - Mi.)
(Nº 3.) Seconde mineure supérieure (Sol - La♭.)
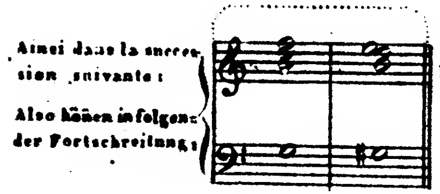
Jl est permis de faire de ces sortes d'exceptions; mais il faut les faire avec discernement. Pour ne point faire de fautes dans ce genre de résolutions, il faut garder la plus grande proximité de sons entre les note respectives de l'un et de l'autre accord; c'est à-dire, qu'il faut que les parties descendent ou montent seulement par secondes en se résolvant, comme ci-dessus. Cependant, lorsqu'il y a des notes qui sont communes aux deux accords, elles peuvent changer de position, comme nous l'avons remarqué dans la 1re partie.

Die Dominanten-Septime löst sich in diesen Beispielen auf 3 verschiedene Arten auf, und die Fundamental-Noten, anstatt nach der Unterquinte zu gehen, bilden :
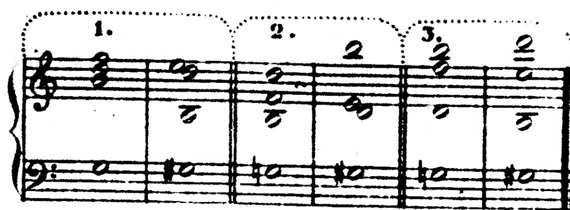
(Nº 1.) Eine grosse Obersekunde (G - A.)
(Nº 2.) Eine kleine Unterterze (G - E.)
(Nº 3.) Eine kleine Obersekunde (G - As.)

Diese Gattung Ausnahmen sind erlaubt; doch muss man sie mit Unterscheidung anwenden. Um in dieser Auflösungsart keine Fehler zu machen, muss man die Stim̃en beider Accorde so nahe als möglich an einander halten; das heisst, die Stimmen müssen, indem sie sich auflösen, nur sekundenweise auf- oder abwärts steigen, wie oben der Fall ist. Diejenigen Noten jedoch, welche beiden Accorden gemeinschaftlich sind können ihre Lage verändern, wie wir schon im ersten Theile bemerkt haben.

Ainsi dans la succession suivante :
Also kön̄en in folgender Fortschreitung,



Le SI et le RÉ peuvent changer de position de différentes manières en se résolvant. Exemple :
H und D auf verschiedene Arten ihre Lage wechseln, indem sie sich auflösen; z.B.
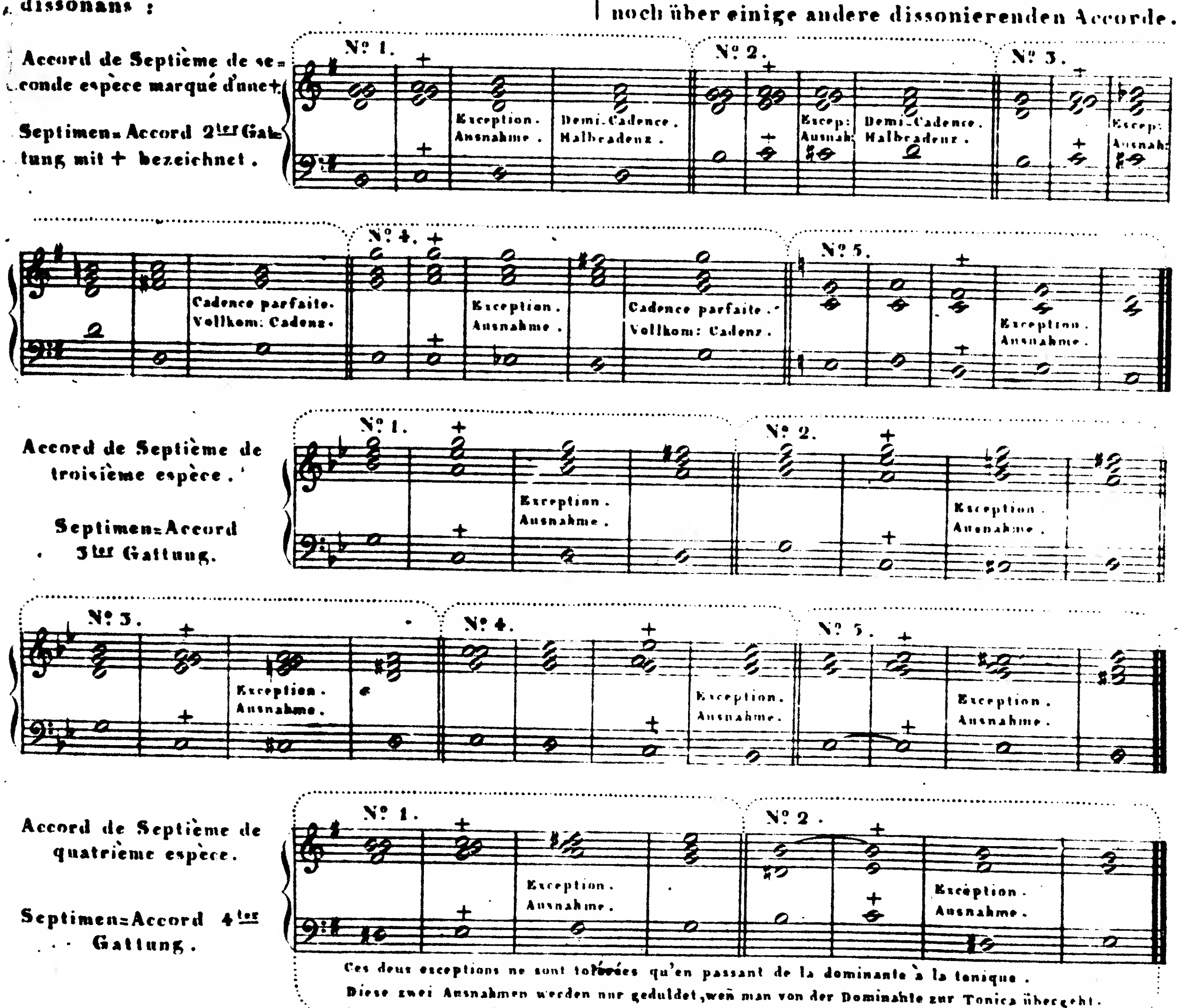


Mais dans tous ces exemples, il faut que la septième descende d'un dégré dans la même partie, et que le *Sol* monte d'un demi-ton dans la Basse.

Cette regle est applicable à toutes les exceptions de ce genre; car, sans elle il n'existerait que des accords isolés qui ne produisent point d'harmonie. Tous les accords dissonans ne se prêtent pas avec la même facilité à de pareilles exceptions; la septième dominante et la septième diminuée sont ceux d'entr'eux qui en offrent le plus. Nous en avons déjà donné des exemples dans le courant de cet ouvrage, notamment en parlant des cadences interrompues et des modulations; en voici sur quelques autres accords dissonans:
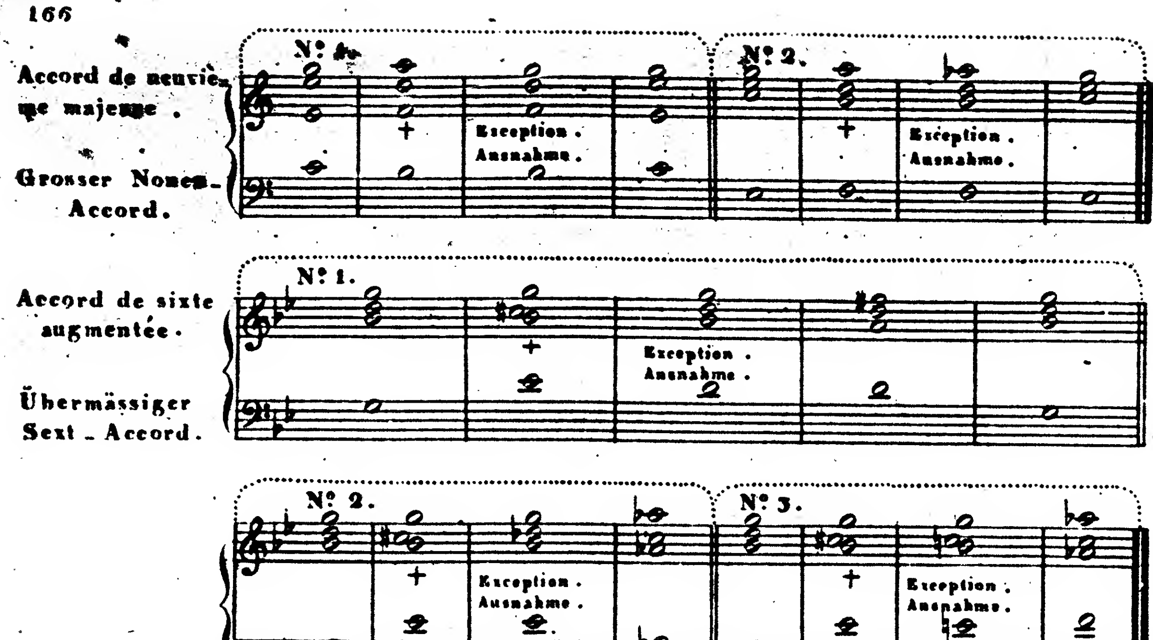
Aber in allen diesen Beispielen muss die Septime, in derselben Stimme, um eine Stufe abwärts gehen, und das *G* im Bass um einen halben Ton aufsteigen.

Diese Regel ist bei allen Ausnahmen dieser Art anwendbar; denn ohne dieselbe gäbe es nur abgesonderte Accorde, die keine Harmonie hervorbringen. Alle dissonierenden Accorde biethen sich nicht mit derselben Leichtigkeit zu solchen Ausnahmen dar; die Dominanten-Septime, und die verminderte Septime, sind unter ihnen diejenigen, welche deren am meisten fähig sind. Wir haben hierüber, im Laufe dieses Werkes, bereits Beispiele gegeben, besonders als von den unterbrochenen Cadenzen und von den Modulationen die Rede war: hier folgen deren noch über einige andere dissonierenden Accorde.
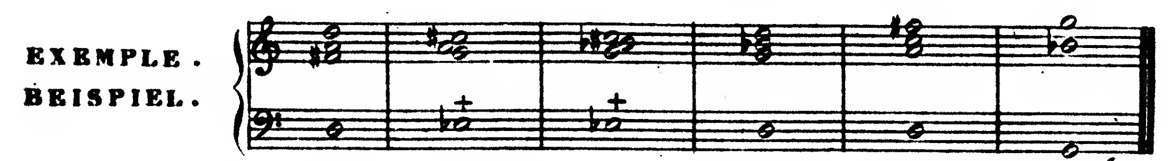


Ces deux exceptions ne sont tolérées qu'en passant de la dominante à la tonique.
Diese zwei Ausnahmen werden nur geduldet, weñ man von der Dominahte zur Tonica übergeht.





L'accord de Quarte et Sixte augmentées n'offre pas une seule bonne exception, si ce n'est qu'il peut se changer en accord de Sixte augmentée.

Der übermässige Quart-Sext-Accord biethet nicht eine gute Ausnahme dar, es müsste deñ seyn, dass er sich in den übermässigen Sext-Accord umändern könne.



Les exceptions praticables dans la résolution de l'accord diminué, de l'accord de quinte augmentée, et de l'accord de quinte augmentée avec septième sont indiquées dans l'analyse que nous avons faite de ces accords.

Toutes ces exceptions, quoique bonnes en elles-mêmes, peuvent cependant produire un mauvais effet, quand elles sont mal employées; il n'y a, à cet égard, de guides certains que l'oreille et le sentiment musical.

Die anwendbaren Ausnahmen bei der Auflösung des verminderten Dreiklanges, des Accords mit der übermässigen Quinte, und jenes der übermässigen Quinte mit der Septime, sind bereits in der gegebenen Zergliederung dieser Accorde schon angezeigt worden.

Alle diese, an sich erlaubten Ausnahmen, könnén jedoch eine schlechte Wirkung hervorbringeñ, weñ sie übel angebracht sind; es giebt in dieser Hinsicht keine andere Leitung, als das Ohr und das musikalische Gefühl.

DES ACCORDS DISSONANS APRÈS UN ACCORD PARFAIT.

Les accords parfaits n'éxigeant pas de résolutions comme les accords dissonans, leur emploi offre plus de ressources; car chaque accord de la classification peut immédiatement leur succeder.

VON DEN DISSONIERENDEN ACCORDEN, WENN SIE EINEM VOLLKOMMENEN ACCORDE NACHFOLGEN.

Da die vollkomenen Accorde keine Auflösung, (gleich den dissonierenden,) begehren, so liefert deren Gebrauch weit mehr Hilfsmittel, denn jeder Accord aus der Klassen-Ordnung kañ ihnen unmittelbar nachfolgen.

Nous avons dit dans la première partie de quelle manière ils se lient entr'eux; il nous reste à indiquer comment ils peuvent être suivis par les accords dissonans.

Tous les accords dissonans peuvent succéder à un accord parfait majeur et neuf seulement à un accord parfait mineur. Les deux exclus sont. 1º l'accord de quinte augmentée, 2º le même avec septième.

Voici des EXEMPLES.
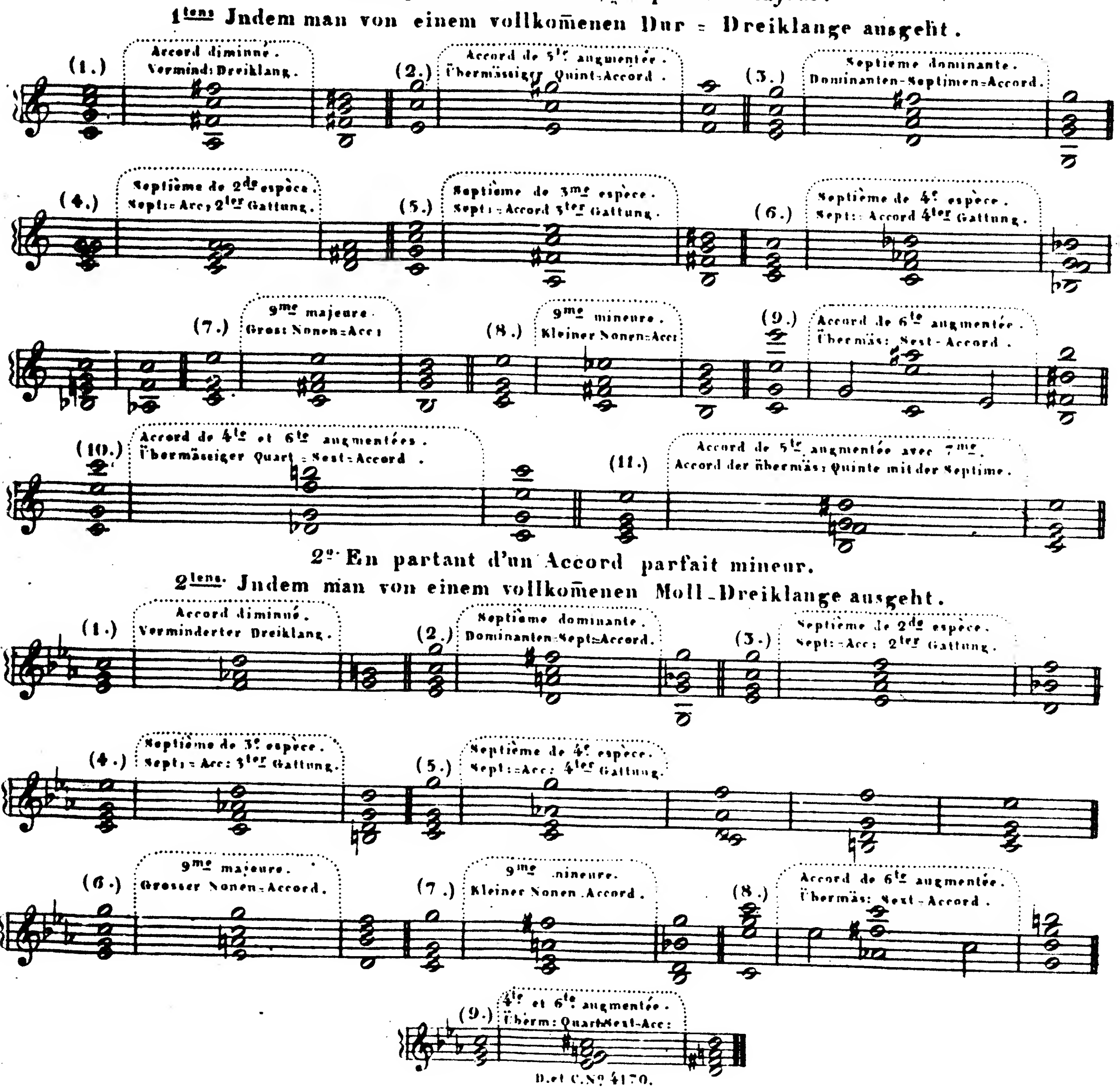
Wir haben schon im ersten Theile gesagt, auf welche Art sie sich unter einander verbinden; es bleibt uns noch übrig anzuzeigen, auf welche Art ihnen die dissonierenden Accorde nachfolgen dürfen.

Alle dissonierenden Accorde können einem vollkomenen Dur-Dreiklange nachfolgen; und nur neune einem vollkomenen Moll-Dreiklange. Die zwei ausgeschlossenen sind: 1tens, der übermässige Quinten-Accord, und 2tens, derselbe mit der Septime.

Hier sind Beispiele.

1º En partant d'un accord parfait majeur.

1tens Jndem man von einem vollkomenen Dur-Dreiklange ausgeht.



Chaque accord se trouvant douze fois dans notre système, (c'est-à-dire sur chacun des douze demi-tons de la gamme,) il est clair que tous les accords ne sont pas propres à succéder à un même accord parfait et qu'il faut faire un choix. Parmi ceux de la même espèce, (par exemple parmi les douze accords de septième de quatrième espèce,) il n'y en a quelquefois qu'un seul qui puisse suivre un accord parfait déterminé, tandis que, parmi ceux d'une autre espèce, il y en a souvent trois, quatre et plus: il y a, par exemple, sept accords de septième dominante qui peuvent succéder à un même accord parfait, comme on peut le voir par les modulations suivantes:

Da jeder Accord sich in unserem Systeme zwölfmal vorfindet, (nähmlich auf jedem der zwölf halben Töne der Tonleiter), so ist es klar, dass nicht alle Accorde geeignet sind, einem und demselben vollkommenen Dreiklange nachzufolgen, und dass man daher eine Auswahl treffen muss. Unter jenen von einer einzigen Gattung, (z.B. unter den zwölf Septimen-Accorden 4ter Gattung) giebt es manchmal nur einen einzigen, der einem bestimmten vollkommenen Dreiklange nachfolgen kann, während unter denen, von einer andern Gattung, es ihrer oft drei, vier, und mehrere, giebt: so giebt es z. B., sieben Dominanten-Septimen-Accorde, die einem und demselben vollkommenen Dreiklange nachfolgen können, wie man aus nachfolgenden Modulationen ersehen kann:

1°) En partant d'un Accord parfait majeur.

1tens) Indem man von einem vollkommenen Durdreiklange ausgeht.

D'UT en FA. / Aus C nach F. — D'UT en SOL. / Aus C nach G. — D'UT en LA mineur. / Aus C nach A moll.

Notes Fondamentales des Accords ci-dessus, mais qui ne doivent pas se frapper ici avec les autres parties.

Fundamental-Noten der obigen Accorde, welche aber hier nicht mit den andern Stimmen angeschlagen werden sollen.

D'UT en SI♭. / Aus C nach B. — En restant dans le même Ton. / Indem man in derselben Tonart bleibt. — D'UT en RE mineur. / Aus C nach D moll. — D'UT en MI mineur. / Aus C nach E moll.

Notes fonda: / Fundam: Noten.

2°) En partant d'un Accord parfait mineur.

2tens) Indem man von einem vollkommenen Molldreiklange ausgeht.

D'UT en FA mineur. / Aus C nach F moll. — D'UT en SOL mineur. / Aus C nach G moll. — D'UT en LA♭. / Aus C nach As. — D'UT en SI♭. / Aus C nach B.

Notes fonda: / Fundam: Noten.

En restant dans le même Ton. / Indem man in derselben Tonart bleibt. — D'UT en MI♭. / Aus C nach ES. — D'UT en RE♭. / Aus C nach DES.

Rarement. / Selten.

Notes fonda: / Fundam: Noten.

On ne peut connaître que par une grande habitude les chances nombreuses qui se présentent dans l'enchaînement des accords.

Nur durch eine sehr grosse Erfahrung kann man alle die zahlreichen Wechselfälle keñen lernen, welche sich in der Verkettung der Accorde darbiethen.
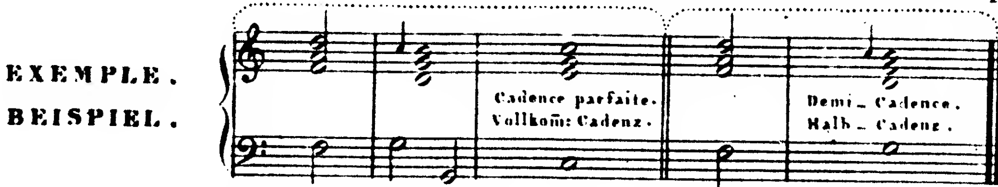
AUTRES OBSERVATIONS SUR LES CADENCES.

ANDERE BEMERKUNGEN ÜBER DIE CADENZEN.

(1°) Toute cadence parfaite peut se changer en demi-cadence; pour opérer ce changement, il ne faut qu'en retrancher le dernier accord; et avoir soin que l'avant dernier soit un accord parfait et non pas une septième dominante.

(1tens) Jede vollkom̃ene Cadenz kañ sich in eine Halbcadenz umwandeln; um diese Verwandlung zu bewirken, braucht man nur den letzten Accord wegzulassen, und Sorge zu tragen, dass der vorletzte ein vollkommener Dreiklang, anstatt der Dominanten-Septime sey.
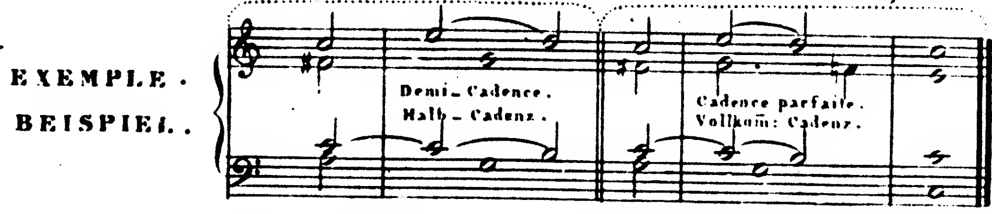
EXEMPLE. BEISPIEL.



(2°) La demi-cadence peut se changer aussi en cadence parfaite; il ne faut pour celà que lui ajouter l'accord de la tonique sans renversement.

(2tens) Die Halbcadenz kañ sich auch in eine vollkom̃ene verwandeln; man braucht ihr zu diesem Zwecke nur den unumgekehrten Dreiklang auf der Tonica beizufügen.

EXEMPLE. BEISPIEL.

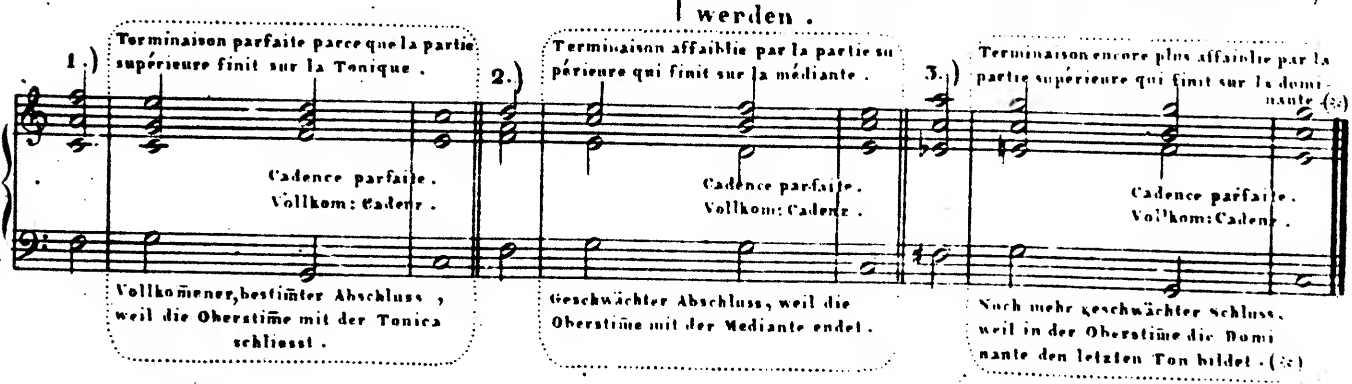


(3°) Chaque cadence parfaite devient cadence rompue si l'on en renverse ou si l'on en change l'accord final ainsi que nous l'avons demontrè précédemment.

(4°) Une cadence parfaite peut être affaiblie par la partie supérieure.

(3tens) Jede vollkom̃ene Cadenz wird zur gebrochenen, weñ man ihren Schlussaccord umkehrt oder verändert, wie wir vorher bewiesen haben.

(4tens) Eine vollkom̃ene Cadenz kañ durch die Oberstim̃e geschwächt (weniger bestim̃t gemacht) werden.



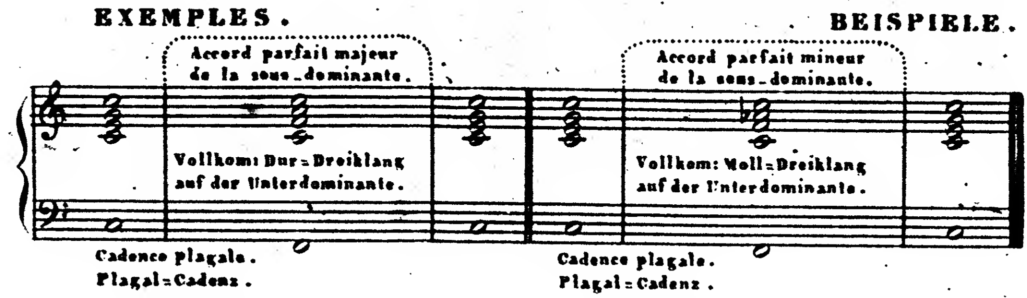
(*) Ces deux dernières cadences parfaites peuvent s'employer dans les périodes intermédiaires. On les évite dans les periodes finales, à moins qu'une intention mélodique ne les légitime.

(*) Diese zwei letzten Cadenzen können in den mittleren Perioden angewendet werden. Man vermeidet sie in den Schlussperioden, wenn nicht der absichtliche Gang der Melodie darn berechtigt.

(5°) On appelle *Cadence Plagale* celle dont l'accord final est précédé de l'accord parfait de la sous-dominante sans renversement.

(5^tens) Eine *Plagal-Cadenz* (flache, tiefe, oder matte Cadenz) nen̄t man diejenige, wenn dem Schlussaccorde ein vollkom̄ener unumgekehrter Dreiklang auf der Unterdominante vorangeht.

EXEMPLES. BEISPIELE.



Cette cadence n'a guère lieu de nos jours que dans la musique d'eglise, et après la cadence parfaite ordinaire.

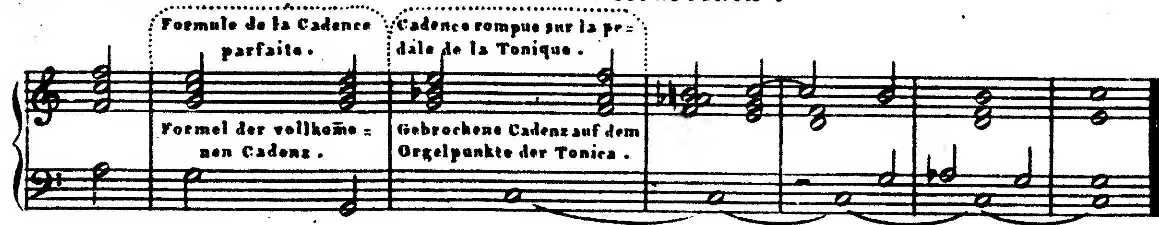
Diese Cadenz wird in unseren Tagen meistens nur noch in der Kirchenmusik, nach vorangegangener vollkommener Cadenz, angewendet.

EXEMPLE. BEISPIEL.



(6°) Lorsqu'on finit un morceau par une pédale sur la tonique, il faut que la formule de la cadence parfaite précède cette pédale qui n'est, dans ce cas, qu'une prolongation de la cadence, mais on peut interrompre la cadence parfaite sur la pedale de la manière suivante.

(6^tens) Wen̄ ein Stück mit dem Orgelpunkte auf der Tonica endet, so muss die Formel der vollkom̄enen Cadenz diesem Orgelpunkte vorangehen, welcher, in diesem Falle, nur eine Verlängerung der Cadenz ist; aber man kan̄ die vollkom̄ene Cadenz auf dem Orgelpunkte auf folgende Art unterbrechen.
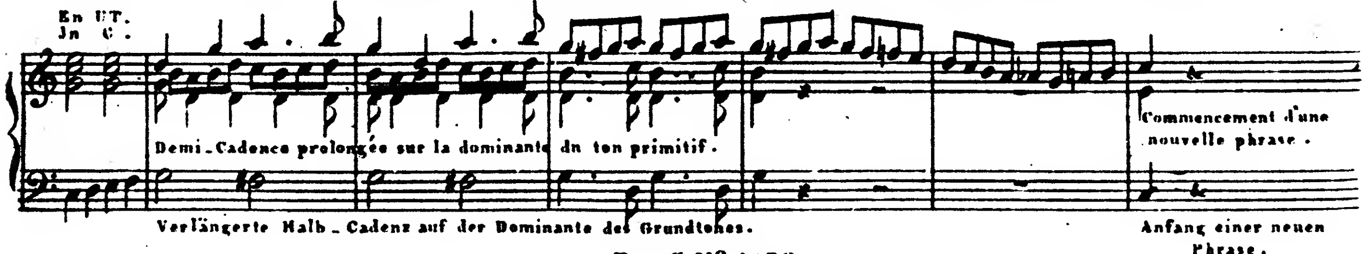


La cadence parfaite termine toujours la période musicale; si on voulait prolonger cette période, (ce qui peut arriver fort souvent) il faudrait ou changer en demi-cadence la cadence parfaite ou bien la rompre. On abrège une période, en changeant la demi-cadence en cadence parfaite.

Die vollkom̄ene (oder ganze) Cadenz endet im̄er die musikalische Periode; wen̄ man (was sehr oft geschehen kann,) diese Periode verlängern wollte, so müsste man die ganze Cadenz in eine halbe oder gebrochene verwandeln. Eine Periode wird verkürzt, wen̄ die Halbcadenz in eine ganze umgewandelt wird.
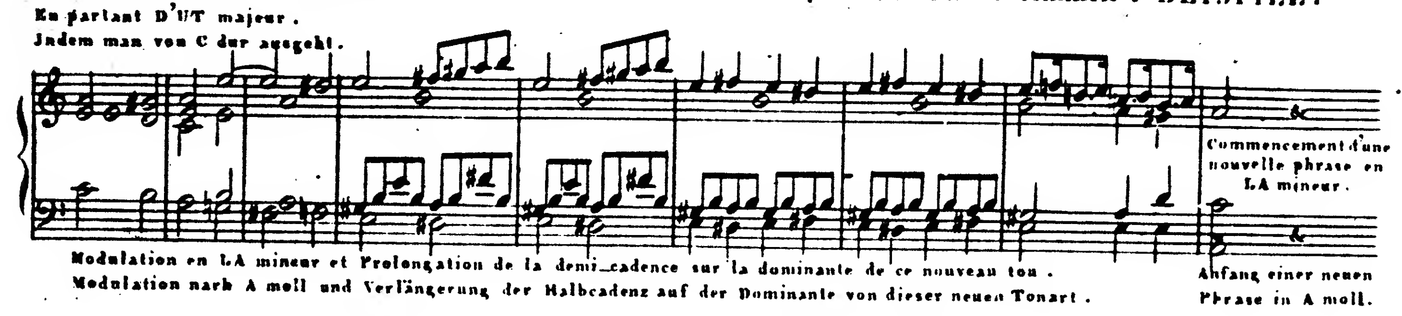
On peut souvent *prolonger* la demi-cadence:

Man kan̄ die Halb-Cadenz oft *verlängern:*
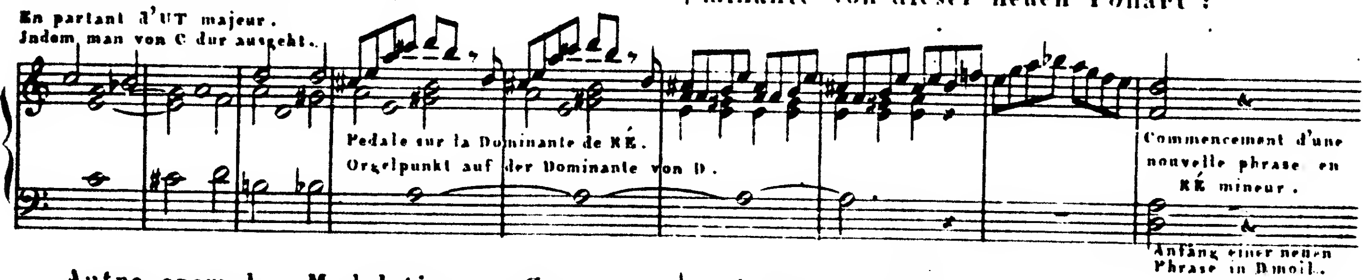


On fait surtout usage de la prolongation de la demi_cadence pour assurer une nouvelle tonique. EXEMPLE.

Von dieser Verlängerung der Halb=Cadenz macht man vorzüglich Gebrauch, um eine neue Tonica sicher zu bestimmen. BEISPIEL.
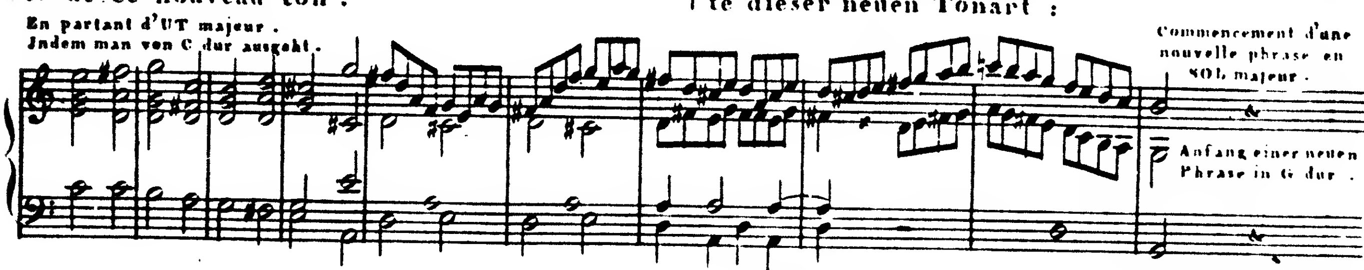


Autre exemple. Modulation en *Ré* mineur et prolongation de la demi_cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

Anderes Beispiel. Modulation nach D moll, und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante von dieser neuen Tonart :



Autre exemple. Modulation en *Sol* et prolongation de la demi_cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

Anderes Beispiel. Modulation nach *G* und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante dieser neuen Tonart :

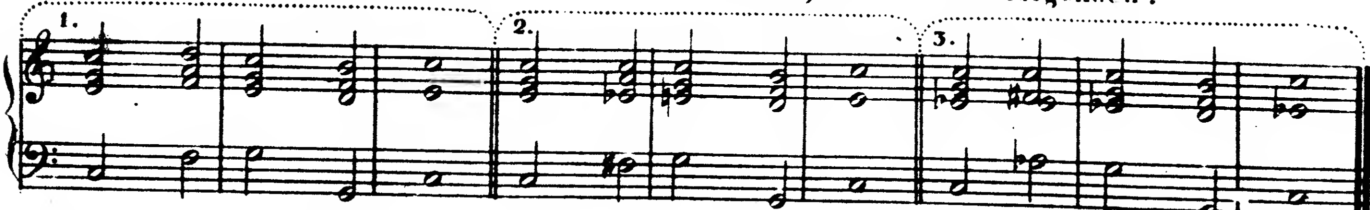


Ce dernier exemple est le plus usité pour assurer la nouvelle tonique d'une manière indubitable dans les grands morceaux divisés en deux parties; tels que les Ouvertures, Symphonies, Quatuors, Sonates, &: . . .

Comme l'harmonie n'est pas trop riche en formules de cadences parfaites et que les trois formules suivantes :

Dieses letzte Beispiel ist das gebräuchlichste, um die neue Tonica in grossen, in zwei Theile getheilten Musikstücken auf unzweifelhafte Art sicher zu bestimmen; wie in Ouverturen, Sinfonien, Quartetten, Sonaten, &: . . .

Da die Harmonie eben nicht sehr reich an verschiedenartigen Formeln zu vollkommenen Cadenzen ist, und die drei folgenden :
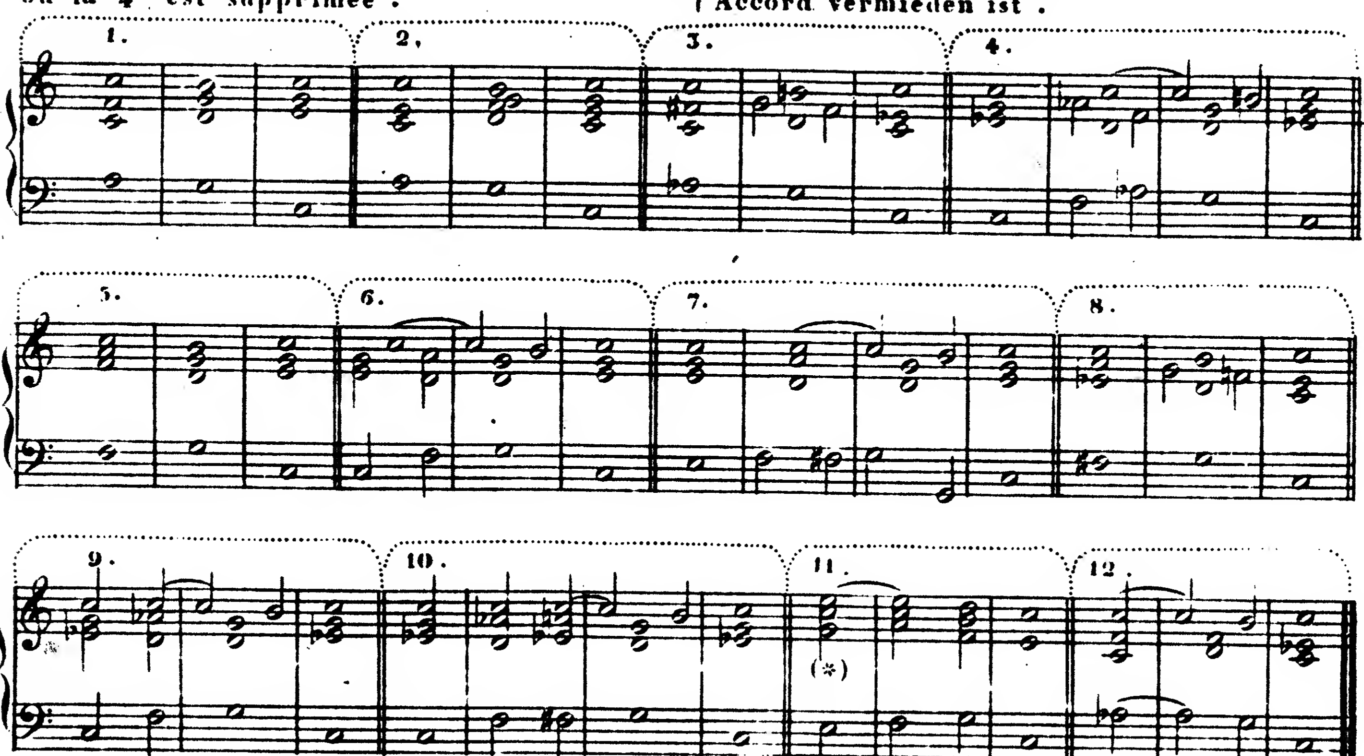


sont extrêmement usées, nous croyons rendre service aux élèves en leur indiquant d'autres

sehr verbraucht und gemein geworden sind, so glauben wir den Schülern einen Dienst zu er=

manières de terminer les periodes. Ces trois formules ne sont usées que parce qu'on y employe toujours l'accord de Quarte et Sixte. En évitant cet accord dans les cadences finales, (ce qui est très facile,) on en obtiendra de plus piquantes. En voici quelques unes ou la $\substack{6\\4}$ = est supprimée.

weisen, weñ wir ihnen andere Arten, die Perioden zu endigen, anzeigen. Die drei Formeln sind abgenützt, weil darin der Quart = Sext = Accord überall gebraucht wird. Weñ man nun in den Cadenzen diesen Accord vermeidet, (was sehr leicht ist,) so erhält man deren weit interessantere. Hier einige dieser Art, wo der $\substack{6\\4}$ = Accord vermieden ist.



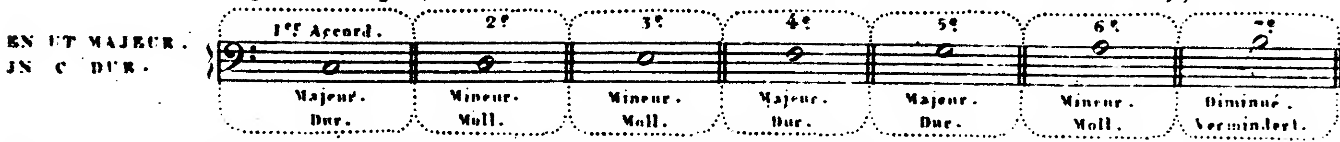
DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS DANS LA MÊME GAMME.

VON DER VERBINDUNG DER ACCORDE IN DERSELBEN TONLEITER.

26.) Anmerkung des Übersetzers. Da von nun an die Accorde oft nur durch Ziffern angezeigt werden, so hat der Schüler vorläufig zu merken, dass, wo gar nichts über der Bassnote steht, oder ein 3, 5, 8, $\substack{5\\3}$, oder $\substack{8\\5\\3}$ darüber gesetzt ist, stets der Dreiklang, (dur, oder moll, oder vermindert, so wie die vorgezeichnete Tonart und Stufe es erheischt,) genommen werden muss. Auch die andern Accorde werden meistens nur durch eine oder zwei Ziffern angezeigt und auch darnach benannt. Um sich nun schnelles Lesen bezifferter Bässe anzugewöhnen, muss der Schüler sich wohl einprägen, welche Intervalle zu jeder Ziffer im Spielen noch hinzugefügt werden müssen, um jeden Accord vollständig zu machen. Zur 2 gehört demnach $\substack{6\\4}$; zur 4 gehört $\substack{8\\5}$; zur 6 die $\substack{8\\3}$; zur 7 die $\substack{5\\3}$; zur 9 die $\substack{5\\3}$; zur $\substack{4\\3}$ die 6; zur $\substack{6\\5}$ die 3. Die Versetzungszeichen gelten wie bei den Noten; doch werden sie eben so gut der betreffenden Ziffer nach = als vorgesetzt. Dieses reicht zur besseren Übersicht des gegenwärtigen Capitels einstweilen hin, da unmittelbar darnach ohnehin der, von der Bezifferung ausführlich handelnde Abschnitt nachfolgt.

Dans chaque gamme majeure, on trouve sept accords de trois sons, savoir: trois accords parfaits majeurs, trois accords parfaits mineurs, et un diminué, par exemple:

Jn jeder Dur-Tonleiter findet man 7 dreistimige Accorde, nähmlich 3 vollkomene Dur-Dreikläuge, 3 vollkomene Moll-Dreikläuge, und einen verminderten Dreiklang, z:B:



(*) Cette formule est remarquable par l'emploi de la Suspension marquée d'une (+). Voyez la note page, 115.

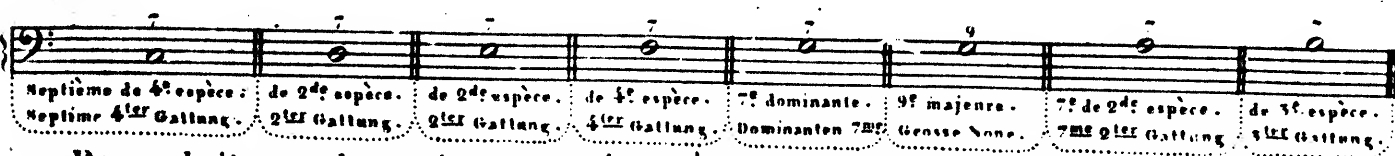
(*) Diese Formel ist wegen dem Gebrauch der mit + bezeichneten Verzögerung bemerkenswerth. Siehe die Anmerkung beim Capitel: Von den Verzögerungen Seite, 115.

Les plus usités de ces sept accords sont le 1er sur la tonique ; le 5me sur la dominante ; le 4me sur la sous-dominante ; viennent après le 2e et le 6me. Le 3me sur la *médiante* est très rare ; et le 7me sur la *note sensible* ne s'employe presque jamais, si ce n'est dans une progression ou succession régulière d'accords, ou bien en modulant passagèrement en *La mineur*, ainsi que nous l'avons remarqué dans l'analyse de cet accord. Sur cette même gamme majeure on trouve huit accords dissonans.

EXEMPLE.

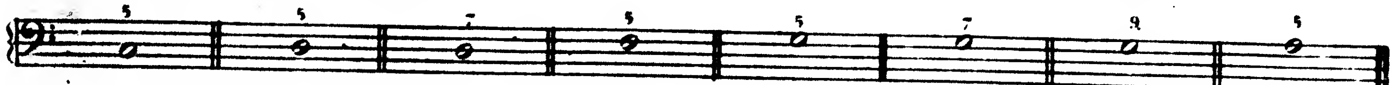
Die gebräuchlichsten dieser 7 Accorde sind: der 1te auf der Tonica, der 5te auf der Dominante, der 4te auf der Unterdominante; hiernächst kommen der 2te und der 6te. Der 3te, auf der *Mediante*, ist sehr selten; und der 7te, auf der *empfindsamen Note* wird fast nie angewendet, es müsste denn in einer regelmässigen Fortschreitung oder Reihenfolge von Accorden, oder auch bei durchgehender Modulierung nach *A moll* seyn, wie wir bei der Zergliederung dieses Accordes gezeigt haben. Auf derselben *Dur*-Tonleiter findet man 8 dissonierende Accorde:

BEISPIEL.



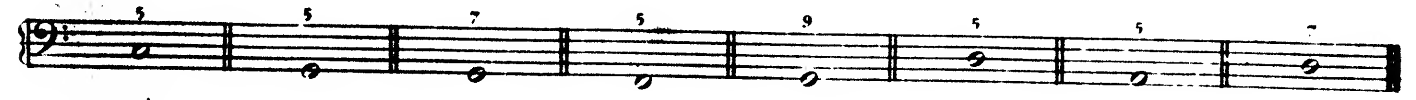
De ces huit accords on n'employe fréquemment que la septième dominante, quelquefois la septième sur le second degré de la gamme et la neuvième majeure, mais beaucoup plus rarement. Les autres accords de septième n'ont lieu que dans une succession régulière par quintes inférieures. Ainsi le nombre d'accords dont on peut faire continuellement usage dans un ton majeur est de huit. EXEMPLE.

Von diesen 8 Accorden wird nur die Dominanten-Septime häufig gebraucht; bisweilen, jedoch weit seltener, die Septime auf der zweiten Stufe der Tonleiter, und die grosse None. Die andern Septimen finden nur bei einer regelmässigen Fortschreitung nach Unterquinten statt. Also ist die Zahl der Accorde, von denen man ununterbrochen in einer Dur-Tonart Gebrauch machen kann, acht. BEISPIEL.



Comme il faut employer les uns plus fréquemment que les autres, nous les présenterons dans l'ordre ci-dessous, qui indique que le premier s'employe plus souvent que le second, le second plus que le troisième et ainsi de suite:

Da die einen häufiger als die andern angewendet werden müssen, so stellen wir sie, hier folgend, in der Ordnung dar, welche anzeigt, dass der erste öfter als der zweite, der zweite öfter als der dritte, u: s: f:, im Gebrauche vorkommt:



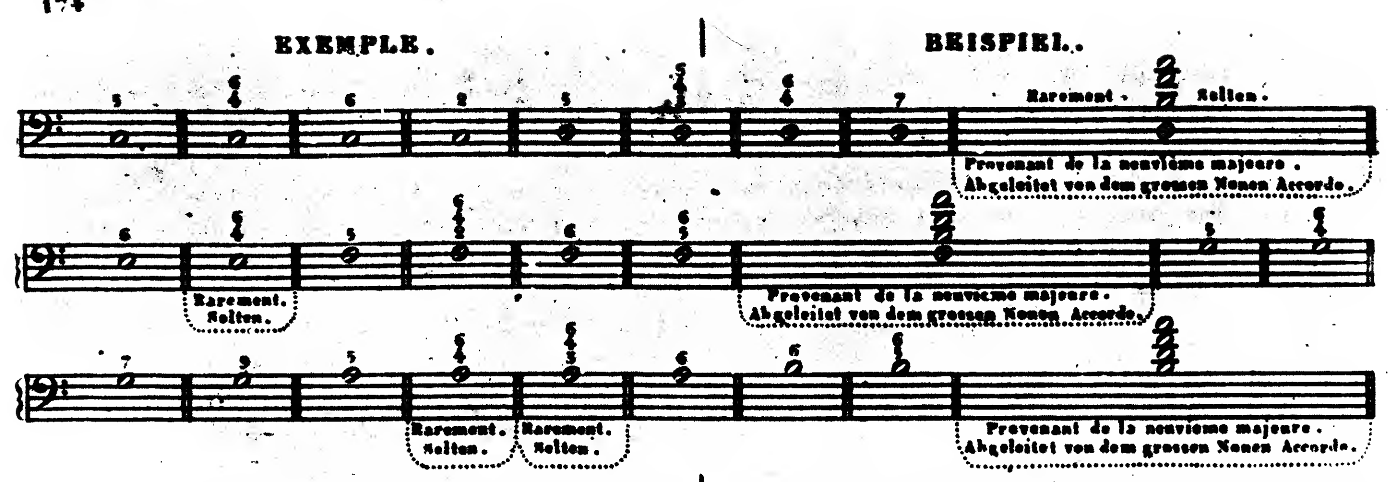
Ces huit accords étant aussi usités dans leurs différens renversemens, cela contribue beaucoup à varier l'harmonie de la *même gamme*.

Au moyen de ces renversemens, la basse peut recevoir plusieurs de ces huit accords sur la même note ou sur le même degré de la gamme.

Da diese acht Accorde auch in ihren Umkehrungen zu verwenden sind, so trägt dieses zur Mannigfaltigkeit der Harmonie-Veränderungen *auf einer und derselben Tonleiter*, sehr bei.

Mittelst dieser Umkehrungen kann der Bass mehrere dieser acht Accorde auf einer und derselben Note oder Stufe der Tonleiter empfangen.

EXEMPLE. | BEISPIEL.



Comme la Basse peut recevoir plusieurs accords sur le même degré de la gamme, on ne peut pas indiquer positivement d'avance quel accord on doit lui donner de preférence sur tel ou tel autre degré; cela dépend de l'accord qui précède et très souvent encore de celui qui suit. Mais il est certain que l'accord sera mal choisi sur un degré quelconque:

1° Quand il renfermera une quarte juste, non préparée, entre la Basse et une partie haute;

2° Quand cette quarte juste n'aura pas une résolution convenable sur l'accord suivant;

3° Quand la septième sur le second degré, dans quelque renversement qu'elle se trouve, ne sera point préparée;

4° Quand un accord dissonant ne pourra pas avoir une résolution convenable.

En général, il faut éviter d'employer inutilement le second renversement des accords, parce que ce renversement rend la Basse faible ou fautive. Jl faut aussi éviter de prendre la septième dominante dans son troisième renversement dans les cas suivans, que l'expérience rejette:

Da also im Basse auf derselben Stufe der Tonleiter verschiedene Accorde vorkom̃en kön̄en, so kan̄ man nicht sicher im voraus bestimmen, welchen Accord man vorzugsweise dieser oder jener Stufe geben kan̄; dieses hängt von dem vorhergehenden und sehr oft auch von dem nachfolgenden Accorde ab. Doch ist es gewiss, dass derjenige Accord auf irgend einer Stufe übel gewählt wäre,
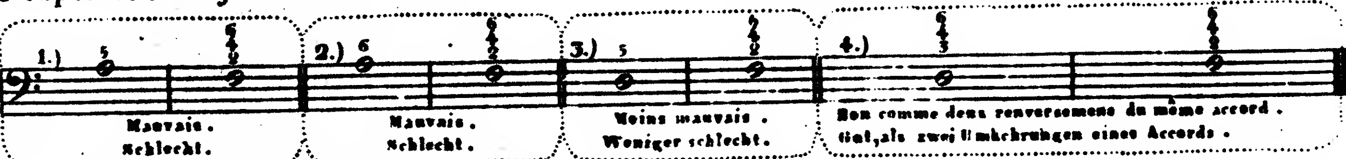
1tens Jn welchem eine unvorbereitete reine Quart zwischen dem Basse und einer Oberstim̄e befindlich wäre;

2tens Wen̄ diese reine Quart keine schickliche Auflösung in den folgenden Accord hätte;

3tens Wen̄ die Septime auf der zweiten Stufe, in welcher Umkehrung sie auch vorkommen mag, nicht vorbereitet wäre;

4tens Wen̄ ein dissonierender Accord keine gehörige Auflösung haben könnte.

Überhaupt muss man vermeiden, die zweite Umkehrung der Accorde unnöthigerweise anzuwenden, weil diese Umkehrung den Bass schwach und fehlerhaft macht. Auch muss man vermeiden, die Dominanten-Septime in ihrer dritten Umkehrung in folgenden, von der Erfahrung verworfenen Fällen anzuwenden:



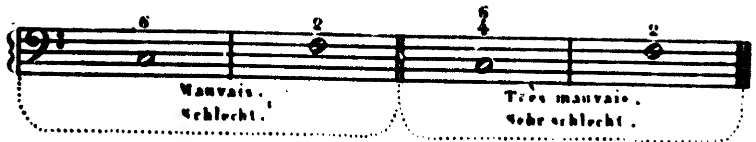
Ainsi il ne faut pas que la Basse prenne le troisième renversement de la septième dominante en partant du 6e et du 2d degrés de la gamme (excepté comme au N° 4), mais elle peut le faire en partant de tout autre degré, par exemple:

Also kan̄ der Bass die dritte Umkehrung des Dominanten-Septimen-Accordes nicht nehmen, wen̄ er von der 6ten und 2ten Stufe der Tonleiter ausgeht, (mit Ausnahme von obigem N° 4;) dagegen kann er es, von jeder andern Stufe ausgehend, thun; wie z: B:
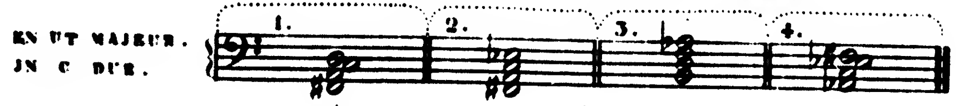


Jl ne faut pas oublier cependant que le premier accord de l'exemple numéro 1 doit être sans renversement, car s'il etait Sixte ou quarte et Sixte, l'exemple serait mauvais ce qui est egalement réjetté par l'expérience.

Man darf jedoch nicht vergessen, dass in dem Beispiele N° 1, der erste Accord ohne Umkehrung seyn muss; deñ wenn er ein Sext-oder Quart-Sext-Accord wäre, so würde das Beispiel fehlerhaft seyn, wie es ebenfalls die Erfahrung beweist.
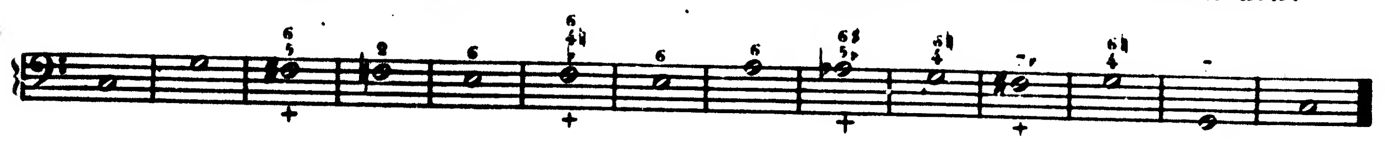


On peut encore, sans sortir du ton, employer les quatre accords suivants:

Man kañ auch, ohne aus der Tonart herauszugehen, folgende vier Accorde anwenden:
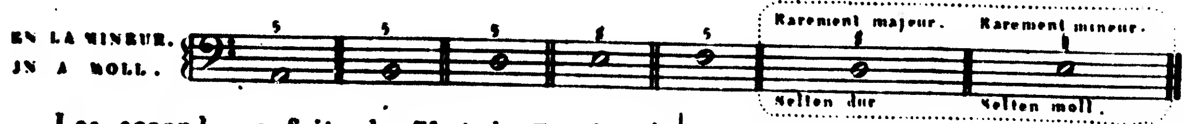


Voici la manière de s'en servir:

Hier die Art sich ihrer zu bedienen:



Ce que nous avons dit des accords pris dans un ton majeur s'applique aussi à quelques exceptions près, aux tons mineurs. Les accords de trois sons, dont on peut faire un usage fréquent dans ces derniers, sont:

Das, was wir von den aus einer Dur-Tonart entnomenen Accorden sagten, wird auch bis auf einige Ausnahmen in den Moll-Tonarten angewendet. Die dreistimigen Accorde, von welchen man in den letzteren häufigen Gebrauch machen kann, sind:



Les accords parfaits du 3e et du 7me degrés dans le ton mineur ne s'employent que pour faire une modulation passagère en Ut majeur, ou bien dans une succession réguliere d'accords par quintes inférieures.

Auf der 3ten und 7ten Stufe dieses Moll-Tones, nähmlich auf wird der vollkomene Dreiklang nur gebraucht, um eine durchgehende Ausweichung nach C dur zu bewirken, oder auch in einer regelmässigen Fortschreitung der Accorde nach Unterquinten.

Les accords dissonans qu'on peut prendre dans une gamme mineure sont:

Die dissonierenden Accorde, welche man auf einer Moll-Scala nehmen kann, sind:
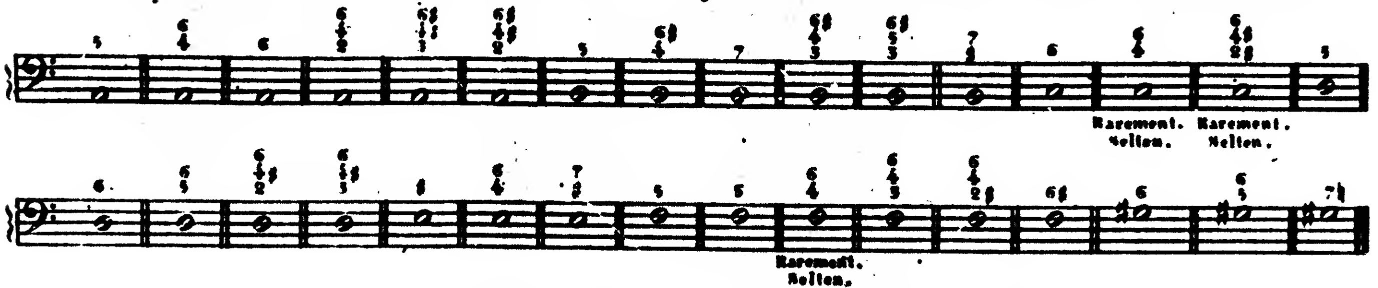


Tous les autres accords dissonans qu'on trouve dans cette gamme ne peuvent servir que pour moduler, ou pour faire une succession par quintes inférieures.

Alle andern dissonierenden Accorde, welche man auf dieser Scala findet, köñen nur zur Modulation oder zur Fortschreitung nach Unterquinten dienen.

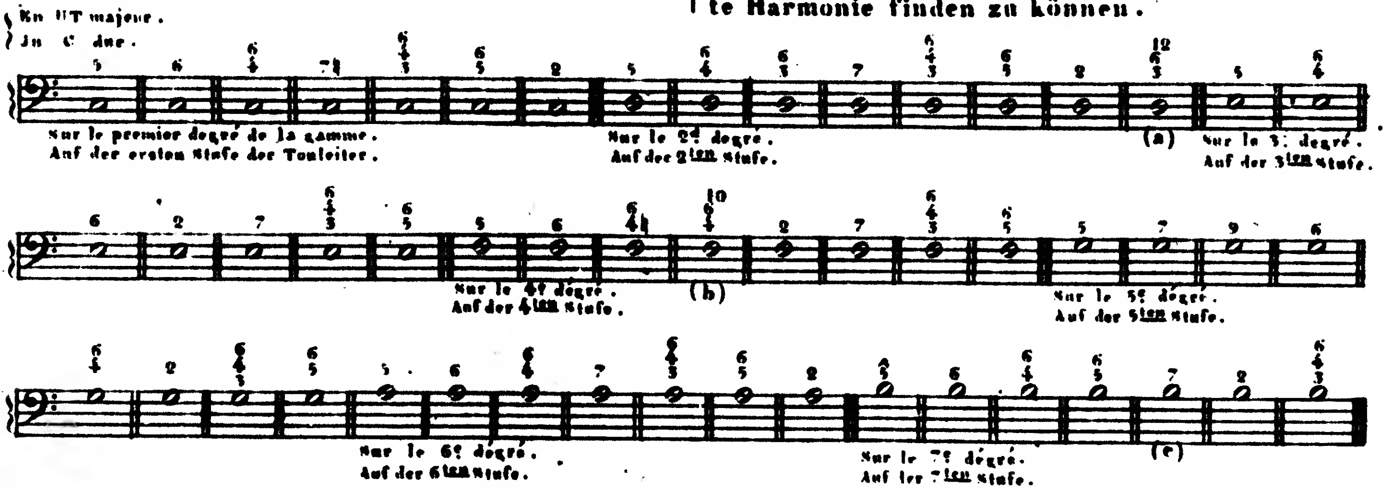
Voici les différens accords que l'on peut prendre sur chaque degré de la gamme mineure :

Hier sind die verschiedenen Accorde, welche man auf jeder Stufe der Moll-Tonleiter nehmen kann :



Nous présenterons ici un tableau, plus complet que les précédens, qui sera très utile aux élèves qui desirent connaître au juste la quantité d'accords *possibles* (et leurs modifications par les renversemens) sur chaque dégré d'une gamme majeure, sans sortir du ton, c'est-à-dire, sans qu'aucun de ces accords soit étranger à la même gamme, (*) ce tableau est précieux dans l'emploi du *Contrepoint double*, de la fugue, du genre fugué, et pour trouver une harmonie correcte et distinguée sous des chants difficiles à accompagner :

Hier geben wir eine Tabelle, die, vollständiger als die vorhergehenden, den Schülern sehr nützlich seyn kañ, indem sie die Zahl *aller*, auf jeder Stufe der Dur-Tonleiter *möglichen* Accorde, (und ihrer, durch die Umkehrung veranlassten Veränderungen), ohne aus der Tonart herauszuschreiten, (das heisst, ohne dass einer dieser Accorde derselben Scala fremd sey,*) deutlich zur Keñtniss bringen, diese Tabelle ist höchst schätzbar für den Gebrauch des *doppelten Contrapunkts*, der Fuge, des fugirten Styls, und um unter solche Melodien, welche schwierig zu accompagnieren sind, eine richtige und gewählte Harmonie finden zu können.



(*) Et de plus sans qu'aucune note de la gamme soit altérée.

(*) Und überdiess ohne das irgend eine Stufe der Tonleiter durch ein Versetzungszeichen geändert sey.

(a) C'est un renversement de l'accord de neuvième majeure, sans la note fondamentale, dont le LA doit être indiqué avec le chiffre 12, parce qu'il ne peut avoir lieu que dans la partie supérieure.

(a) Dieses ist die Umkehrung des grossen Nonen-Accordes, ohne die Fundamentalnote, wobei das A durch die Ziffer 12 angezeigt werden muss, weil selbes nur in der Oberstimme befindlich seyn kann.

(b) C'est encore un renversement de la neuvième majeure dont le LA s'indique avec le chiffre 10 par la même raison.

(b) Auch dieses ist eine Umkehrung des grossen Nonen-Accordes, dessen A, aus derselben Ursache durch die Ziffer 10 angezeigt wird.

(c) Cet accord joue un double rôle dans la gamme majeure : il est septième de troisième espèce (SI, RE, FA, LA,) et neuvième majeure provenant de (SOL, SI, RE, FA, LA.) Voyez l'analyse de ce dernier accord, page 50, première partie.
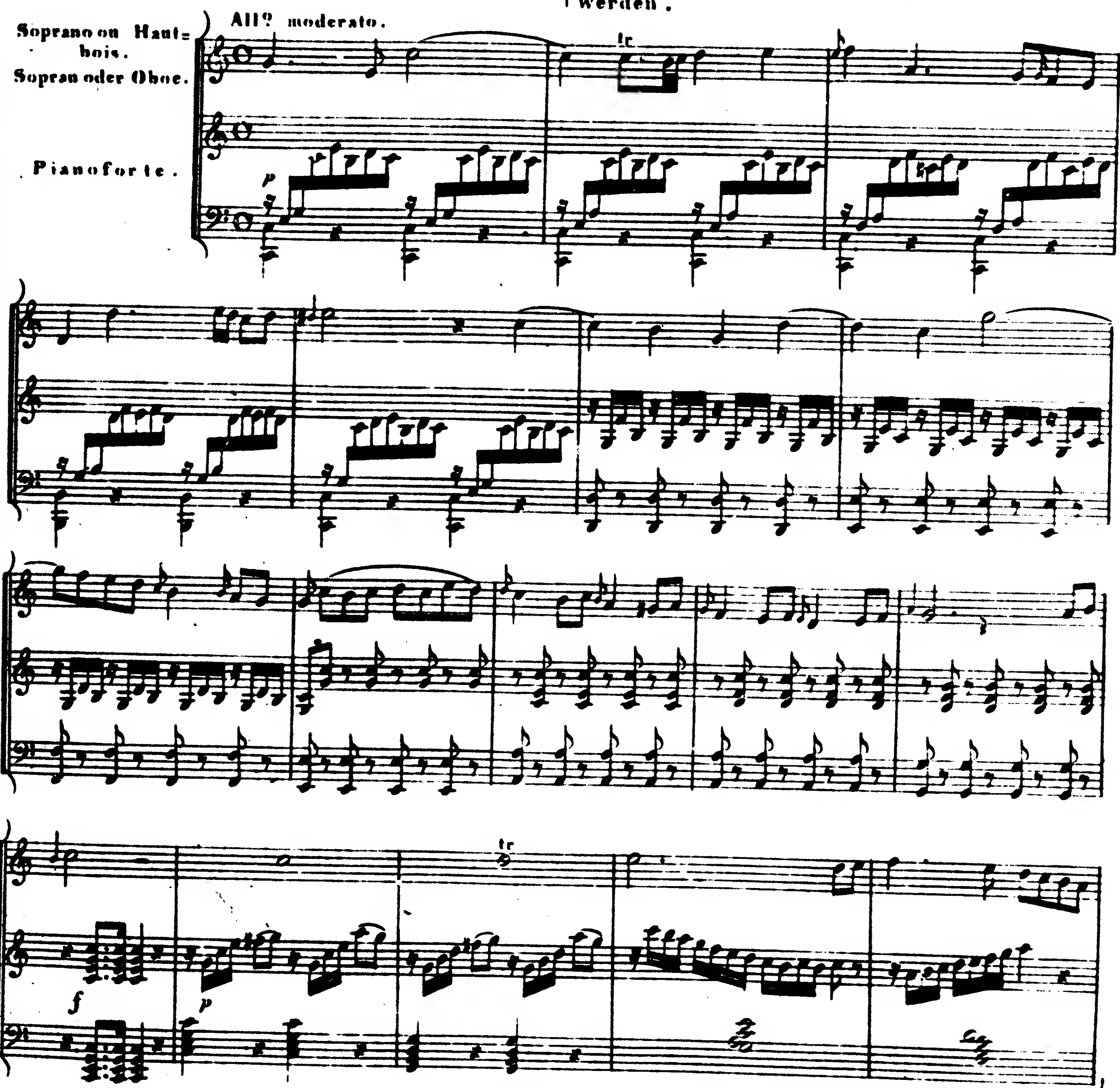
(c) Dieser Accord spielt in der Dur-Scala eine doppelte Rolle : Er ist Septimen-Accord 3ter Gattung (H, D, F, A,) und Nonen-Accord in seiner Abstamung von (G, H, D, F, A.) Siehe die Zergliederung dieses letzten Accords, im erste Theil, Seite 50.
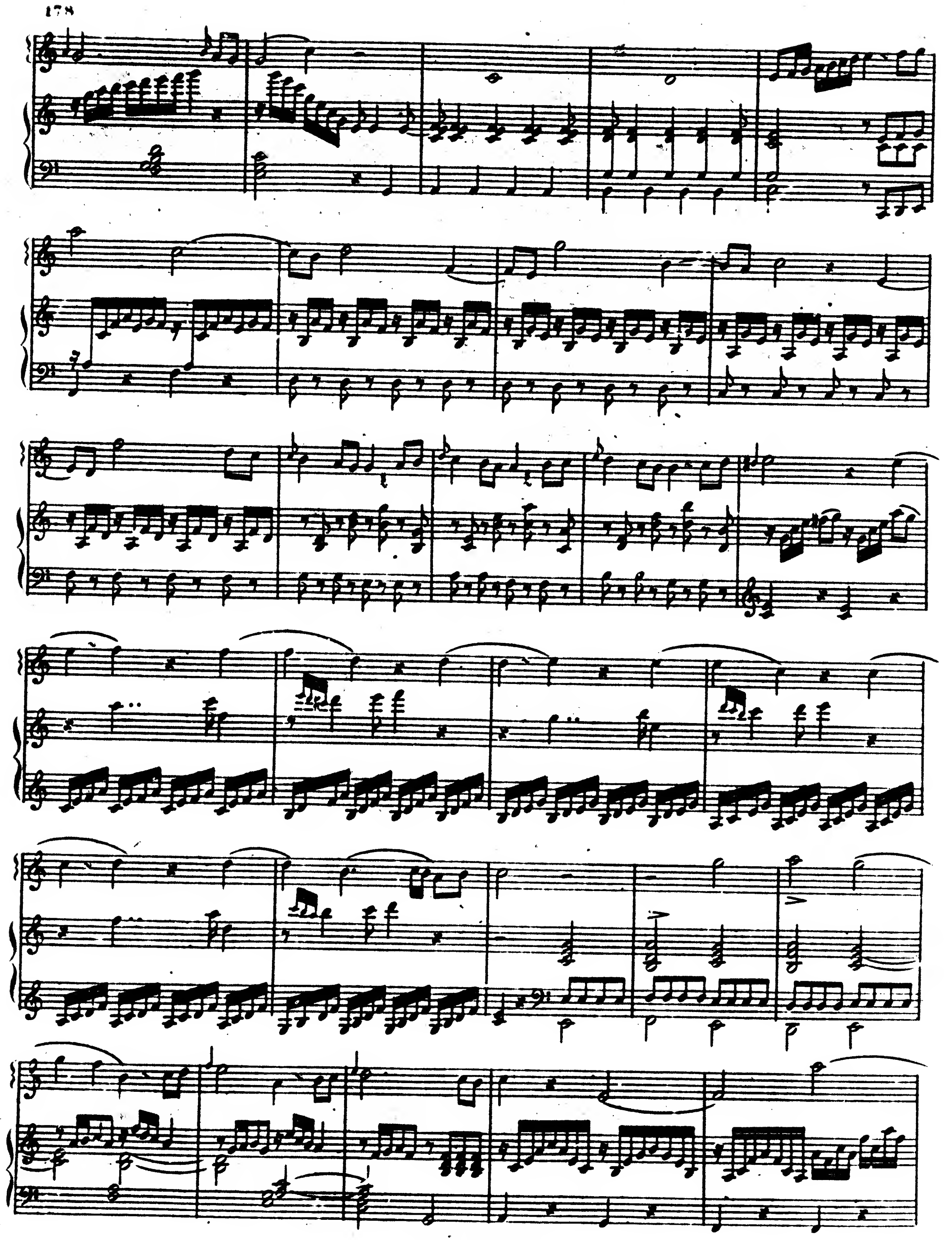
Une même note étant commune à diffé=rents accords, il ne s'agit que de chercher chacun de ceux dans les quels elle entre com=me note intégrante pour trouver soi-même la quantité d'accords qu'il est possible de prendre sur chaque dégré.
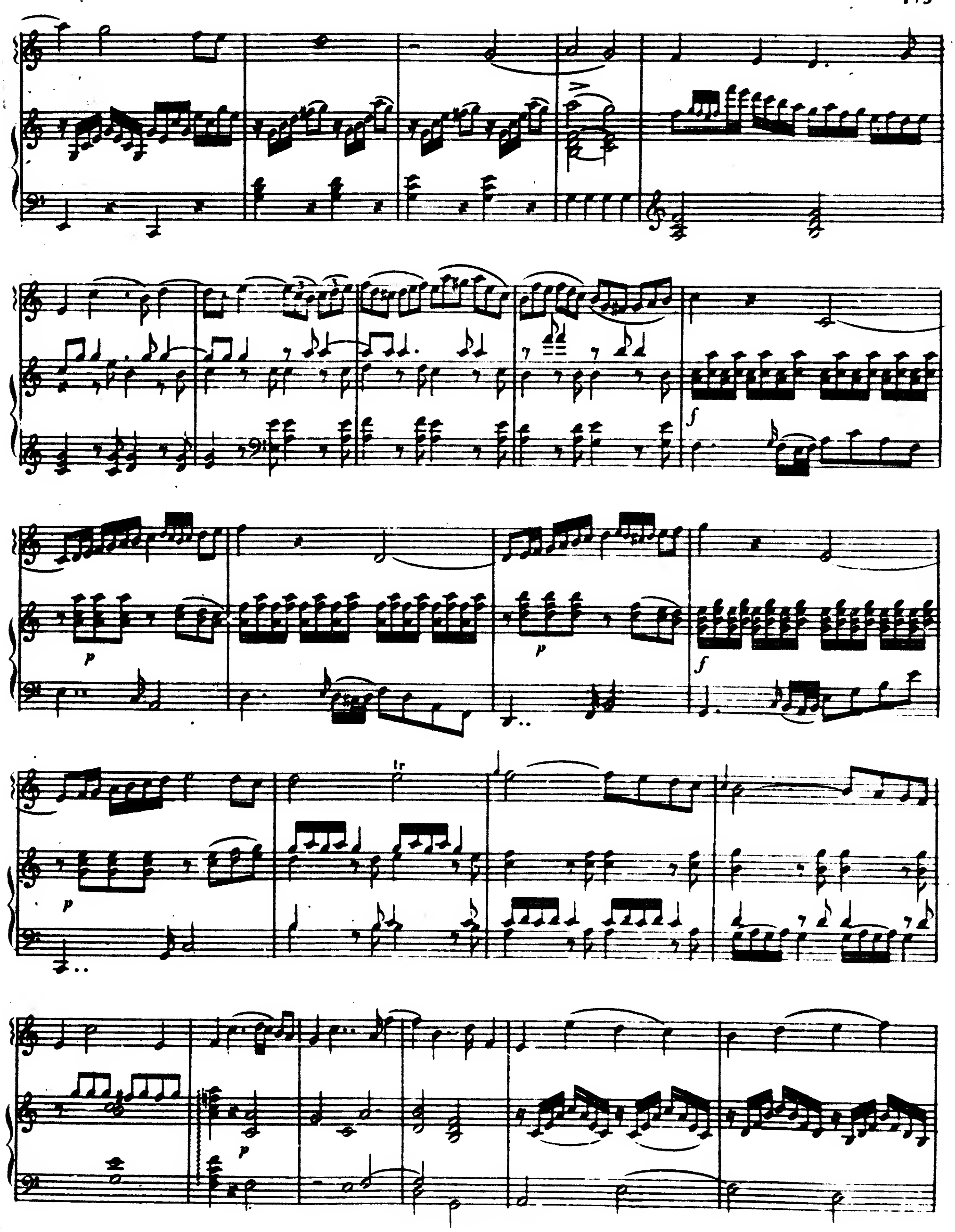
Voici un Air accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme et tous leurs renversemens, ce qui donne les 32 mo=difications contenues dans le tableau précédent.
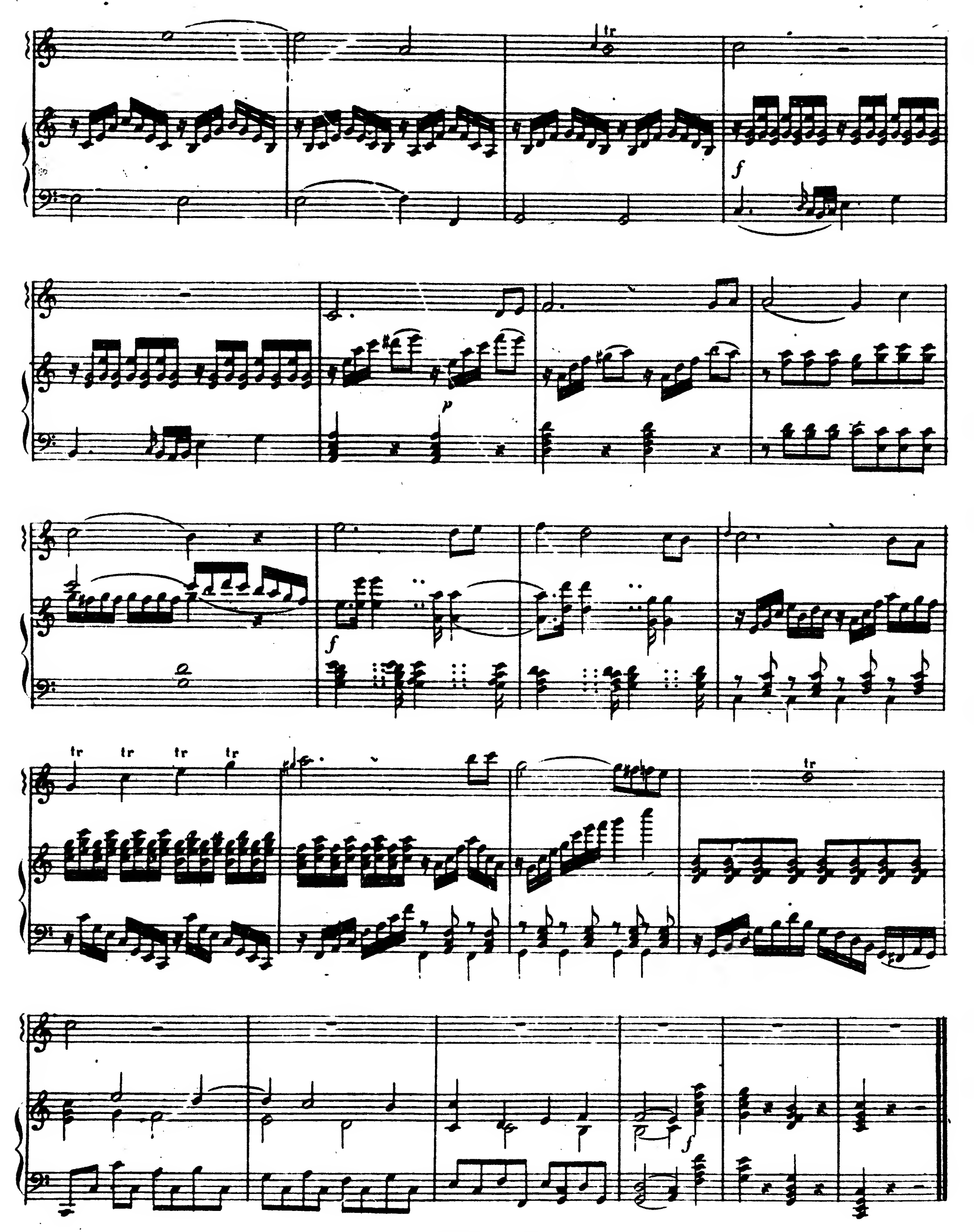
Da jede Note verschiedenen Accorden gemein=schaftlich ist, so handelt es sich nur darum, jeden von allen denen aufzusuchen, von welchen sie ei=ne wesentliche Note ist, um sodañ selber die Zahl der Accorde zu finden, welche auf jeder Stufe zu nehmen möglich ist.

Folgender Gesang ist nur mit den aus einer und derselben Tonleiter entnoñenen und in al=len ihren Umkehrungen angewandten Accorden begleitet, wodurch die 32 in der vorhergehenden Tabelle enthaltenen Veränderungen angebracht werden.






tr
p
f
p
p
f
p
p
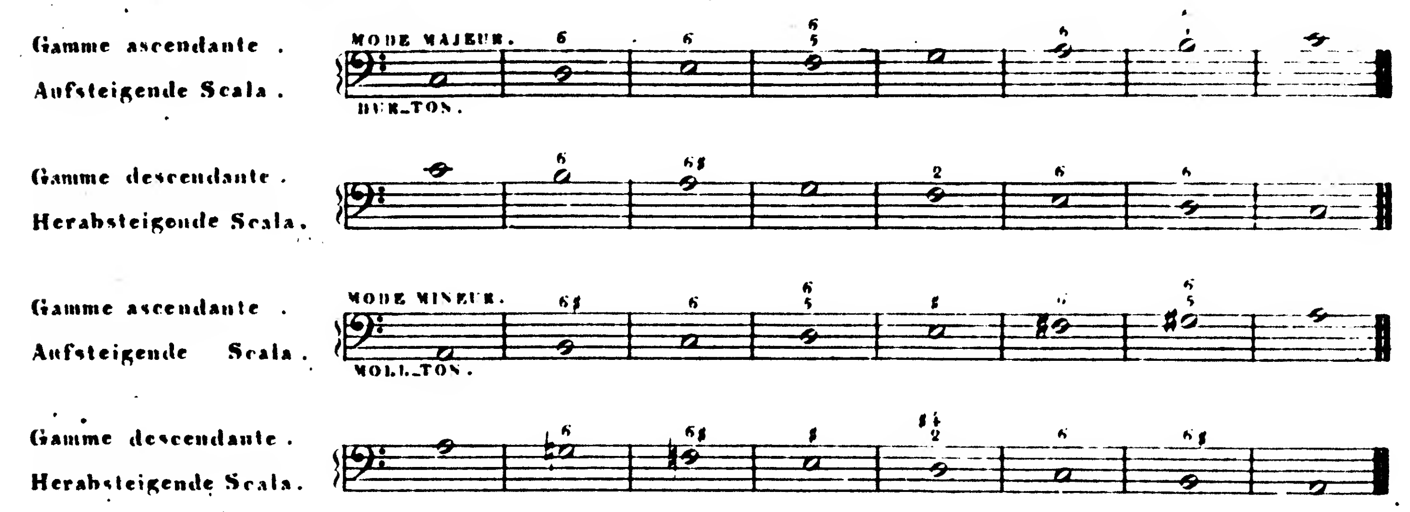

tr
f
p
f
tr tr tr tr
tr
f

Jl existe une formule d'accompagnement, quand la gamme est dans la Basse, connue sous le nom de *Règle d'Octave*.

EXEMPLE.

Es giebt eine, unter dem Namen *Octaven Gang* bekañte Begleitungsformel, wenn die Tonleiter im Basse vorkommt.
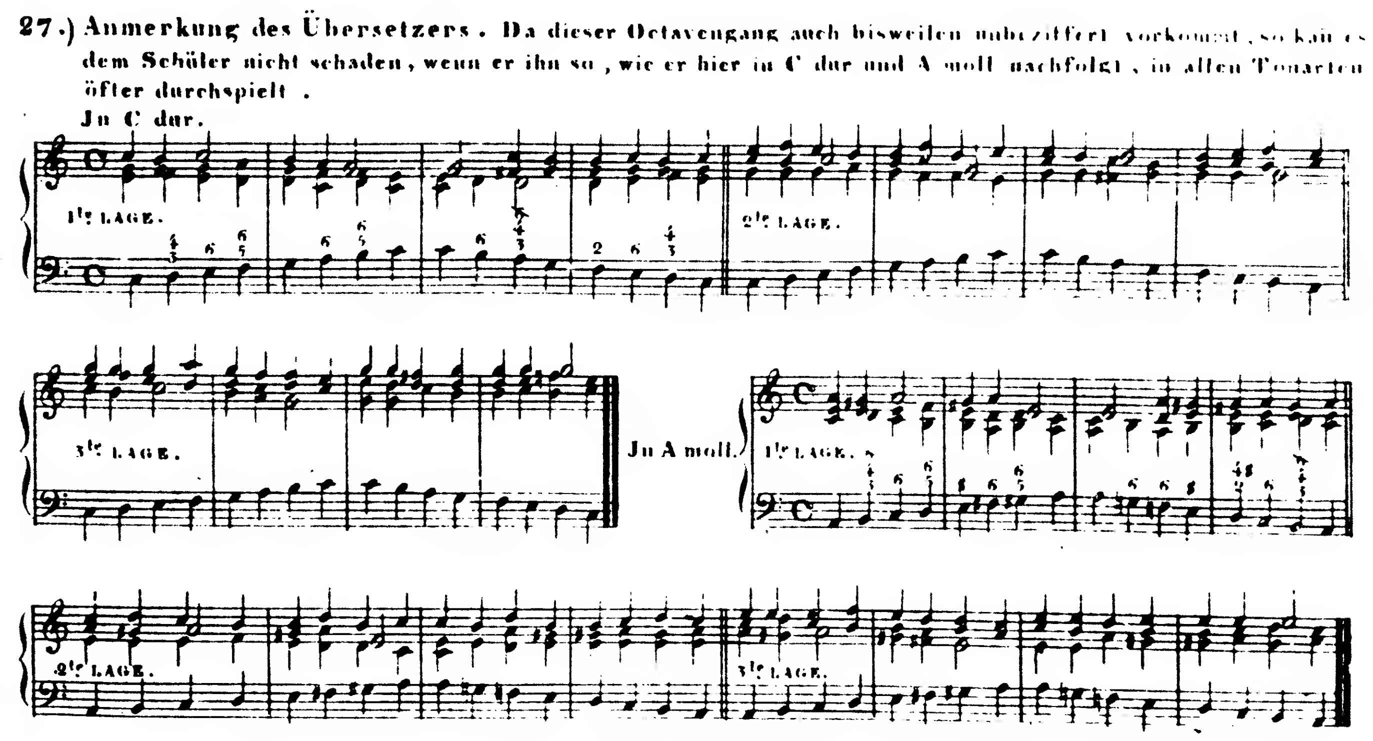
BEISPIEL.



Cette formule est de si peu de ressource dans la composition pratique qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. Elle ne serait indispensable que si la Basse était contrainte de marcher continuellement par gammes ascendantes ou descendantes, et qu'il n'y eût pas moyen de prendre plusieurs accords différens sur un même degré.

Diese Formel ist in der praktischen Composition von so geringem Nutzen, dass es nicht der Mühe werth ist, sie in diesem Werke zu erörtern. Sie wäre nur dañ schlechterdings nothwendig, weñ der Bass iñer ununterbrochen, nur in den auf- und absteigenden Tonleitern fortschreiten müsste, und weñ es nicht möglich wäre, mehrere verschiedenartige Accorde auf einer und derselben Stufe zu nehmen.

27.) Anmerkung des Übersetzers. Da dieser Octavengang auch bisweilen unbeziffert vorkomt, so kañ es dem Schüler nicht schaden, wenn er ihn so, wie er hier in C dur und A moll nachfolgt, in allen Tonarten öfter durchspielt.



DE LA CLARTÉ DANS L'HARMONIE.

Il ne suffit pas d'être pur, correct et riche en harmonie, il faut encore être clair. Il importe donc de savoir ce qu'il faut éviter pour ne pas pécher contre la clarté. L'harmonie paraît confuse, dès que l'oreille ne peut point la saisir avec facilité. Si elle ne marchait constamment que par accords plaqués, avec des rondes ou des blanches, il est évident qu'on tomberait rarement dans ce défaut, parce que l'oreille aurait assez de temps pour saisir aisément ce qu'on lui ferait entendre. Or, ce qui rend l'harmonie obscure est :

1° Une grande rapidité dans la succession des notes, des accords et des tons.

2° La complication des mouvemens divers qui se font simultanément dans les différentes parties; surtout lorsqu'ils sont en même temps accompagnés d'une suite d'accords qui se succèdent avec beaucoup de promptitude ou avec des modulations subites.

VON DER KLARHEIT IN DER HARMONIE.

Es ist nicht hinreichend, eine reine, richtige und reichhaltige Harmonie hervorzubringen; sie muss auch klar, (verständlich) seyn. Es ist daher wichtig zu wissen, was man vermeiden soll, um nicht gegen die Klarheit zu sündigen. Die Harmonie wird verworren, sobald das Ohr sie nicht mit Leichtigkeit auffassen kan̄. Würde sie nur im̄er in festen, langsamen Accorden, in ganzen und halben Noten fortschreiten, so würde man natürlicherweise selten in diesen Fehler verfallen, weil das Gehör hinreichend Zeit hätte, das Vernom̄ene aufzufassen. Was also die Harmonie unverständlich macht, ist:

1tens Eine zu grosse Raschheit in der Nacheinanderfolge der Noten, Accorde und Töne.

2tens Die Überhäufung der Bewegungen, die in den verschiedenen Stim̄en zu gleicher Zeit statt haben; besonders wen̄ sie dabei noch von einer Reihe von Accorden begleitet werden, die mit grosser Schnelligkeit und mit plötzlichen Modulationen nacheinander folgen.

28.) Anmerkung des Übersetzers. Hiezu ist noch zu rechnen: das Vermengen (Durcheinanderlaufen) der Stim̄en, wen̄ sie, zu enge aneinander gehalten, ihren Gang nicht frei verfolgen können; so wie auch die Überfüllung der Harmonie durch unzweckmässige Verdopplungen, wenn das Streben nach Vollstim̄igkeit entweder zu sehr, oder ohne Berücksichtigung der Jnstrumente, für welche man eben schreibt, bemerkbar wird.

Deux mouvemens différens à la fois se marient facilement; trois mouvemens différens à la fois se lient un peu plus difficilement; quatre mouvemens différens à la fois peuvent déjà nuire à la clarté, s'ils ne sont pas bien combinés entr'eux, et surtout si on n'observe pas en même temps de ne faire succéder les accords qu'à la distance d'une mesure au moins. Mais avec plus de quatre mouvemens différens à la fois, la confusion est presque inévitable.

C'est donc peine perdue que de chercher à donner, pour ainsi dire, à chaque partie de l'orchestre un mouvement différent. Cette manière de traiter une telle masse d'instrumens ne vaudrait rien, même pour peindre le chaos.

Zwei verschiedenartige Bewegungen zu gleicher Zeit sind leicht zu vereinigen; drei verschiedene Bewegungen zugleich sind schon etwas schwieriger zu vereinen; vier gleichzeitige, verschiedenartige Bewegungen können schon der Klarheit schaden, wen̄ sie nicht gut zwischeneinander berechnet sind, und vorzüglich, wenn man nicht zugleich beobachtet, die Accorde nur in dem Zwischenraume von wenigstens einem Takte, nach einander folgen zu lassen. Aber mit mehr als vier verschiedenen Bewegungen zu gleicher Zeit, ist die Verwirrung beinahe unvermeidlich.

Es ist also verlorene Mühe, wen̄ man sich bestrebt, jeder Orchesterstim̄e, so zu sagen, eine andere Bewegung zu geben. Diese Art, eine solche Masse von Jnstrumenten zu behandeln, würde gar nichts taugen; nicht einmal um ein Chaos zu mahlen.

Jl ne faut pas tomber d'une extrême dans l'autre et, pour se rendre intelligible, viser à la pauvreté : la difficulté est d'etre à la fois riche et clair.

L'harmonie à trois, et surtout celle à deux parties, sont bien moins sujettes à devenir confuses que l'harmonie à plus de trois parties; c'est par cette raison qu'il faut en faire souvent usage, particulièrement dans les morceaux consacrés au public.

En résumé, nous recommandons aux élèves, pour être clairs, de ne pas trop compliquer les mouvemens simultanés des parties, de ne point étrangler les modulations en passant trop légèrement sur les accords intermédiaires; de se méfier d'une succession d'accords trop rapide; d'éviter de donner un accompagnement compliqué ou de prétention à une mélodie prédominante, et de ne pas changer de ton à tout coup.

Outre la clarté dans l'harmonie il y en a une autre qui n'est pas moins importante : elle dépend du choix des idées et de l'ordre avec lequel on les enchaine. Partout où il n'y a ni *unité d'idées*, ni *proportion*, ni *symétrie*, il y a confusion. Mais, comme nous avons déjà suffisamment développé cette matière dans notre traité de mélodie, il serait superflu de s'en occuper ici. Nous terminerons ces observations par la remarque suivante :

Un Compositeur est sujet à s'egarer, lorsqu'il veut peindre musicalement certains mouvemens phisiques ou moraux. S'il ne respecte pas les lois, les préceptes et les conventions de son art, ses productions ne présenterons plus qu'un amas confus de notes qui offensera l'oreille sans rien peindre à l'imagination ni à l'esprit.

Les Musiciens doivent imiter les grands poëtes, dont les vers sont toujours purs et intelligibles quelque soit l'image qu'ils veulent rendre.

Man muss aber nicht aus einem Fehler in den andern fallen, und, um sich verständich zu machen, leere Dürftigkeit darbringen: das schwierige ist, zugleich reich und klar zu seyn.

Die dreistimige, und vorzüglich die zweistimige Harmonie sind weit weniger dem unterworfen, sich zu verwirren, als die Harmonie von mehr als drei Stimen; daher muss man von jenen, besonders in den zur Öffentlichkeit bestimten Werken, oft Gebrauch machen.

Überhaupt, um klar zu seyn, rathen wir den Schülern, die zusamenwirkenden Stimmen nie zu sehr zu verwickeln; die Modulationen durch allzuschnelles Hineilen über die Zwischenaccorde nicht zu ersticken; den zu raschen Accorden-Fortschreitungen zu misstrauen; ferner zu vermeiden, dem vorherrschenden Gesange eine überladene oder allzu anspruchvolle Begleitung zu geben; – und endlich nicht alle Augenblicke die Tonarten zu wechseln.

Nebst dieser Reinheit der Harmonie, giebt es noch eine andere nicht minder wichtige : sie hängt von der Wahl der Jdeen (Gedanken) und von der Ordnung ab, in welcher man sie aneinander bindet. Überall, wo es weder *Einheit der Jdeen*, noch *Übereinstimmung* und *Ebenmass* derselben giebt, ist Verwirrung. Aber da dieser Gegenstand in dem, von der Melodie handelnden Theile hinreichend entwickelt wird, so wäre es überflüssig, sich hier damit zu beschäftigen. Wir werden diese Andeutungen mit folgender Bemerkung schliessen :

Ein Tonsetzer ist in Gefahr sich zu verirren, wen er gewisse phisische, oder Gemüthsbewegungen schildern will. Wen er dabei nicht die Gesetze, die Vorschriften, und das Schickliche seiner Kunst beachtet, so werden seine Erzeugnisse nur eine verwirrte Masse von Tönen seyn, die das Ohr beleidigt, ohne der Einbildungskraft oder dem Verstande ein Bild darzustellen.

Die Musiker sollen die grossen Dichter nachahmen, deren Verse imer rein und verständlich sind, in welcher Art auch das Gemälde seyn mag, das sie vor unsere Seele bringen wollen.

C'est ainsi que *Sophocle, Euripide, Virgile, le Tasse, Racine, Molière*, et tant d'autres ont mis en jeu les passions les plus déréglées et tracé les situations les plus étranges; sans jamais outrager les lois de l'harmonie poëtique; enfin, depuis *Homère* jusqu'à nos jours, il n'y a eu que ce moyen de passer à la postérité.

Jmitez, si vous le pouvez, les accens barbares des sauvages, les hurlemens des animaux féroces, le choc des élémens en courroux et les tourmens de l'enfer, mais respectez votre art: sans quoi le courroux des élémens, les cris sauvages et les hurlemens des animaux féroces seront encore préférables à vos tableaux, parce qu'ils ne sortent pas de la nature.

So haben *Sophocles, Euripides, Virgil, Tasso, Racine, Moliere, Wieland, Schiller, Göthe*, die zügellosesten Leidenschaften uns vorgeführt, die fremdartigsten Begebenheiten gezeichnet, ohne jemals die Gesetze der poetischen Harmonie zu beleidigen; und seit *Homer* bis auf unsere Tage war diess das einzige Mittel, zur Nachwelt zu gelangen.

Ahmt, weñ ihr könt, die barbarischen Töne der Wilden, das Heulen der grimigen Thiere, das Brüllen der erzürnten Elemente, und die Qualen der Hölle nach, aber achtet dabei eure Kunst: ohne dieses wird sonst das wirkliche Heulen des Sturmes, das Barbaren-Geschrei und Gebrüll des wilden Thieres eurer Nachahmung noch vorzuziehen seyn: denn es entfernt sich nicht von seiner Natur.

DE LA MANIÈRE D'INDIQUER L'HARMONIE PAR DES CHIFFRES PLACÉS AU DESSUS DE LA BASSE.

Ce fut *Ludovico Viadana* qui, dans le dix-septième siècle, imagina de chiffrer la Basse, pour indiquer l'harmonie. Sa méthode fut généralement adoptée. Ce n'est que depuis environ dix huit ans qu'on y a introduit en France différens changemens qui n'ont été admis dans aucun autre pays. La méthode primitive étant la plus générale et la seule avec laquelle on puisse accompagner les basses chiffrées de tous les grands maîtres, nous pensons qu'il faut s'en tenir à elle.

On se sert des huit chiffres suivans: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, quelquefois aussi de 1, 10, 11, 12, mais seulement dans des cas particuliers. Ces chiffres indiquent autant d'intervalles, 2 signifie une seconde, 3 une tierce, 4 une quarte, et ainsi de suite.

VON DER ART, DIE HARMONIE DURCH ÜBER DEM BASS GESETZTE ZIFFERN ZU BEZEICHNEN.

(*VON DER BEZIFFERUNG.*)

Jm siebzehnten Jahrhundert war es, dass *Ludovico Viadana* die Bezifferung des Basses erfand, um die Harmonie anzudeuten. Seine Lehrart wurde allgemein angenoñen. Erst seit achtzehn Jahren hat man in Frankreich verschiedene Änderungen hierin eingeführt, die aber in keinem andern Lande zugelassen wurden. Da nun die ursprüngliche Methode die allgemeinste und die einzige ist, mittelst welcher man den bezifferten Bass aller grossen Meister ausführen kañ, so denken wir uns nur an diese zu halten.

Man bedienet sich folgender acht Zahlen: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, manchmal auch, doch nur in besonderen Fällen 1, 10, 11, 12. Diese Ziffern bedeuten gleichbenannte Jntervalle; 2 bedeutet eine Secunde, 3 eine Terz, 4 eine Quart, und so fort.

La Basse portant les chiffres . . . . . .
Der, mit folgenden Ziffern bezeichnete Bass . . .

2 3 4

doit donner les intervalles suivans: à une distance quelconque de la Basse . . . . .
giebt folgende Jntervalle in jeder beliebigen Entfernung vom Basse . . . . .

Mais un chiffre en suppose toujours un autre et souvent deux ; parconsequent le 3 signifie un accord parfait complet ; il suppose donc en même temps l'intervalle de la 5te; ainsi 3 et $\frac{5}{3}$ indiquent également un accord parfait.

Pour altérer les intervalles, on se sert des ♯, ♭, et ♮ qu'on place à côté du chiffre, avant ou après, de la manière suivante: 5♯, 4♭, 6♮ ou bien ♯5, ♭4, ♮6 ; chacun de ces trois accidens remplit sa fonction ordinaire, il hausse ou baisse la note que représente le chiffre devant lequel il est placé. Souvent, au lieu de mettre le ♯ à côté des chiffres, on indique la même altération plus brièvement par un petit trait de la manière suivante: 4̸, 5̸, 6̸, ce qui équivant à 4♯, 5♯, 6♯, cela ne se pratique que pour ces trois chiffres.

Les altérations à la tierce devraint s'indiquer par 3♯, 3♭, 3♮ ; mais on est convenu, pour cet intervalle seulement, de retrancher le 3 et de mettre tout simplement ♯, ♭, ♮, qu'on place immédiatement au dessus de la note de la Basse.

Le cinq marqué de cette manière $\hat{5}$ signifie fausse-quinte, ou quinte diminuée ; lorsqu'il est placé *seul* au dessus de la Basse, il indique l'accord diminué.

Les petites lignes qu'on placé à la suite des chiffres et qu'on prolonge plus ou moins sur plusieurs notes de la Basse, signifient qu'on doit accompagner du même accord toutes les notes de la Basse sur les quelles ces lignes s'étendent.

Aber eine Ziffer setzt im̄er eine andere, und bisweilen zwei zu ihr gehörige voraus; daher bedeutet 3 einen vollkom̄enen Dreiklang; diese Ziffer setzt also das Intervall der Quinte voraus; also 3, oder $\frac{5}{3}$, bedeuten gleichermassen einen vollkom̄enen Dreiklang.

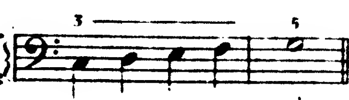
Um die Intervalle durch Versetzungszeichen zu verändern, bedient man sich der ♯, ♭, ♮, welche man an die Seite der Ziffer, (gleichviel ob *vor*, oder *nach* derselben), also entweder auf folgende Art: 5♯, 4♭, 6♮, oder auch: ♯5, ♭4, ♮6, aufschreibt. Jedes dieser drei Versetzungszeichen erfüllt seine gewöhnliche Bestim̄ung, es erhöht oder erniedriegt die Note, welche durch die Ziffer, bei welcher das Versetzungszeichen steht, dargestellt wird. Oft, anstatt das Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) zur Ziffer zu setzen, zeigt man dieselbe Erhöhung kürzer durch einen kleinen Strich, auf folgende Art an 4̸, 5̸, 6̸, was den 4♯, 5♯, 6♯, völlig gleichgeltend ist, doch wird dieses nur bei diesen 3 Ziffern angewendet.

Die Veränderungen der Terz sollten auch durch 3♯, 3♭, 3♮, angezeigt werden; aber man kam überein, (nur in Hinsicht dieses einzigen Intervalls) die Ziffer 3 wegzulassen, und ganz einfach ♯, ♭, ♮, (welches dan̄ stets der Terz gilt) unmittelbar über die Bassnote zu setzen.

Die Zahl fünf auf folgende Art bezeichnet: $\hat{5}$ bedeutet die falsche oder verminderte Quinte, und, wenn sie *allein* über dem Basse steht, den verminderten Dreiklang.

Die kleinen Linien, welche man als Folge der Ziffern setzt, und mehr oder weniger über verschiedenen Bassnoten verlängert, bedeuten, dass man mit demselben ausgehaltenen Accorde alle Bassnoten, über welche diese Linien sich erstrecken, begleiten soll.

L'exemple suivant: . .
Das folgende Beispiel:



doit être exécuté:
wird gespielt: . .



L'expression, *Tasto solo*, signifie qu'une phrase, (qui d'ailleurs n'est pas chiffrée,) doit être accompagnée sans accords, c'est-à-dire, avec les seules notes de la Basse.

Der Ausdruck *Tasto solo* bedeutet, dass eine, (ohnehin nicht bezifferte) Phrase, ohne alle Accorde, also nur vom Basse allein gespielt werden soll.

I.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS PARFAITS.

Les accords parfaits sans renversement s'indiquent de différentes manières.

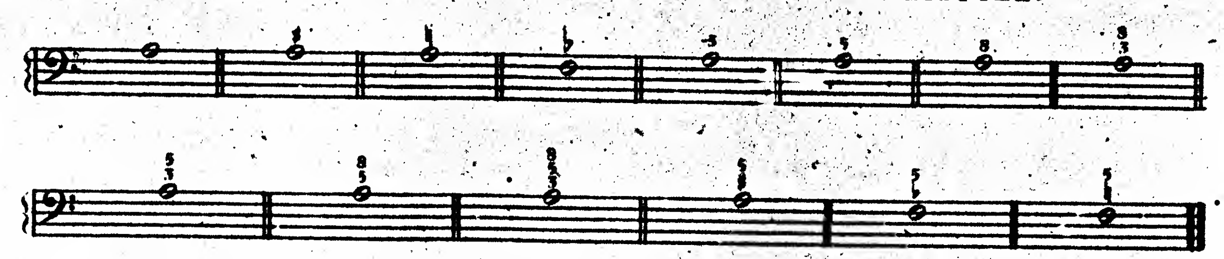
EXEMPLE.

I.

DIE ART, DIE VOLLKOMENEN DREIKLÄNGE ZU BEZIFFERN.

Die vollkommenen Dreiklänge ohne Umkehrung werden auf verschiedene Arten angezeigt.

BEISPIEL.



Jl n'y a guère de préceptes à donner sur ces différentes manières; le choix est presque toujours déterminé par ce qui précède et ce qui suit; car il est évident que si, après un accord parfait d'*Ut* majeur, indiqué sans chiffre, on voulait prendre l'accord parfait mineur, il faudrait mettre 3♭ ou bien: ♭ parce que l'altération du majeur au mineur se fait à la tierce, et, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, le choix est commandé.

Le premier renversement des accords parfaits se chiffre avec un 6 ou bien avec $^{6}_{3}$ selon le cas.

Le second renversement des accords parfaits se chiffre toujours $^{6}_{4}$.

Es giebt über den Gebrauch dieser verschiedenen Arten durchaus keine Vorschriften; die Wahl wird fast im̃er durch das Vorhergehende oder nachfolgende bestim̃t; den̄ es ist klar, dass, wen̄ man nach dem, ohne alle Ziffern angezeigten *C-dur* Dreiklang, denselben *Moll* nehmen wollte, man schreiben müsste: 3♭ oder auch: ♭ weil die Veränderung die Terz betrifft, und in diesem Falle, wie in vielen andern, die Wahl der Schreibart nicht anders seyn kann.

Die erste Umkehrung der vollkom̃enen Dreiklänge wird beziffert mit 6, oder nach Umständen mit $^{6}_{3}$.

Die zweite Umkehrung der vollkom̃enen Dreiklänge wird immer mit $^{6}_{4}$ beziffert.

II.

DE L'ACCORD DIMINUÉ.

Nous avons dit que l'accord diminué s'indique par un $\hat{5}$. Son premier renversement se chiffre 6 ou $^{6}_{3}$, et son second renversement se chiffre $^{6}_{4}$ à l'exemple des accords parfaits.

OBSERVATION.

Jl est clair qu'on devra placer à côté de tous ces chiffres des ♯, ♭ ou ♮, partout où

II.

VOM VERMINDERTEN DREIKLANGE.

Wir sagten, dass der verminderte Dreiklang mit $\hat{5}$ bezeichnet wird. Seine erste Umkehrung erhält die Bezifferung 6 oder $^{6}_{3}$, und seine zweite Umkehrung die Ziffer $^{6}_{4}$, (wie beim vollkommenen Dreiklange der Fall ist).

BEMERKUNG.

Es ist klar, dass man an die Seite aller dieser Ziffern, überall wo Versetzungs-

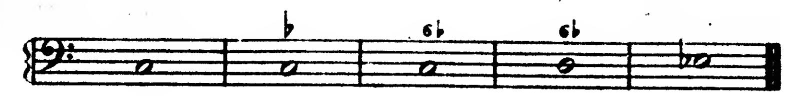
ces accidens seront nécessaires, sans quoi l'accompagnateur serait fréquemment induit en erreur. Ce sont ces altérations qui souvent obligent à mettre plus de chiffres qu'il n'en faudrait, si on restait toujours dans la même gamme.

Voici des exemples qui éclairciront ce que nous venons de dire.

zeichen nöthig sind, die zugehörigen ♯, ♭, oder ♮ hinzusetzen muss, da sonst der begleitende Spieler häufig in Jrrthum geführt würde. Diese Versetzungszeichen nöthigen nun oft, mehr Ziffern zu schreiben als man sonst bedürfen würde, weñ man stets in derselben Tonleiter bliebe.

Folgende Beispiele werden das eben Gesagte erläutern.

EXEMPLE Nº 1. — BEISPIEL Nº 1.
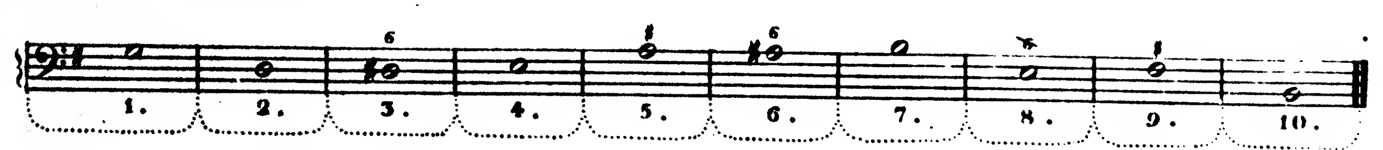


ANALYSE.

Dans cet exemple, on module d'*Ut* en *Mi*♭. Le second accord est mineur, par conséquent sa tièrce est baissée d'un demi-ton; le troisième accord est *(Ut, Mi♭, La♭,)* deux notes y sont baissées d'un demi-ton; mais il suffit d'indiquer la sixte par 6♭, ce qui sous-entend le Mi♭; le quatrième accord est *(Re, Fa, Si♭)* ce qui exige qu'on ajoute un ♭ au chiffre 6; le cinquième accord est suffisamment indiqué par la note de la Basse qui suppose une quinte parfaite *(Si♭)* qu'il est inutile de marquer; car il faut autant que possible éviter d'augmenter le nombre des signes.

ZERGLIEDERUNG.

Jn diesem Beispiele wird von *C* nach *Es* moduliert. Der zweite Accord ist *moll*, weil seine Terz um einen halben Ton erniedriget wurde; der dritte Accord ist *(C, Es, As,)*, zwei Noten sind da, um einen halben Ton erniedrigt; aber es reicht hin, die Sext durch 6♭ anzuzeigen, da das *Es* darunter mitverstanden wird; der vierte Accord ist *(D, F, B,)* was ein ♭ zu der Ziffer 6 erfordert; der fünfte Accord ist hinreichend durch die Bassnote *(Es)* angedeutet, welche eine reine Quinte (das *B*) mitversteht, welche aufzuschreiben unnöthig wäre; deñ man muss möglichst vermeiden die Zahl der Zeichen zu vermehren.

EXEMPLE Nº 2. — BEISPIEL Nº 2.



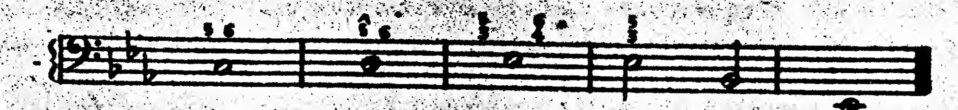
ANALYSE.

Dans cet exemple, il faut indiquer par un ♯ que les cinquième et neuvième accords sont majeurs, et par un 6̸ ou 6♯ que le huitième accord est *(Mi Sol Ut♯)* et non pas *(Mi, Sol, Ut♮)*. On peut se dispenser d'indiquer l'altération de la tierce dans le sixième accord, parce que *La*♯ chiffré d'un 6 suppose toujours *Ut*♯ et jamais *Ut*♮, attendu que la tierce diminuée ne se trouve pas dans les accords.

ZERGLIEDERUNG.

Jn diesem Beispiele muss man durch ein ♯ anzeigen, dass der fünfte und neunte Accord dur sind, und durch ein 6̸ oder 6♯, dass der achte Accord *E G Cis*, (und nicht *E G♮C*) ist. Jn dem sechsten Accorde kañ man unterlassen die Erhöhung der Terz anzuzeigen, weil das mit 6 bezifferte *Ais* des Basses, immer ein *Cis*, und nie ♮*C* voraussetzt, vorausgesetzt, dass die verminderte Terz nicht in den Accorden befindlich ist.

EXEMPLE N° 3. | BEISPIEL N° 3.

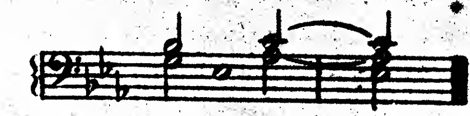


ANALYSE.

Dans cet exemple, il y a deux accords différens sur la première, la seconde et la troisième note; il faut necessairement que cela soit indiqué par des chiffres placés à la suite les uns des autres. Car si le 6 n'était pas précédé du 5 dans la première mesure, l'accompagnateur ne ferait que l'accord indiqué par le 6 (*Ut, Mi♭, La♭*). Par la même raison, il faut mettre, sur le *Mi♭* de la quatrième mesure $\frac{5}{3}$, parce qu'il y a dans la mesure précédente $\frac{6}{4}$ sur la même note, sans quoi l'accompagnateur ferait ce qui suit:

ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele giebt es über der ersten und dritten Note zwei verschiedene Accorde, dieses muss nothwendig durch nacheinander geschriebene Ziffern angezeigt seyn; denn wenn im ersten Takte der 6 nicht eine 5 voranginge, so würde der Begleiter nur den Sext-Accord (*C, Es, As*) anschlagen. Aus demselben Grunde muss man über das *Es* im vierten Takte $\frac{5}{3}$ setzen, weil im vorhergehenden Takte über derselben Note $\frac{6}{4}$ stand; daher sonst der Begleiter folgendermassen spielen würde:



au lieu de faire: / anstatt, wie es seyn muss:

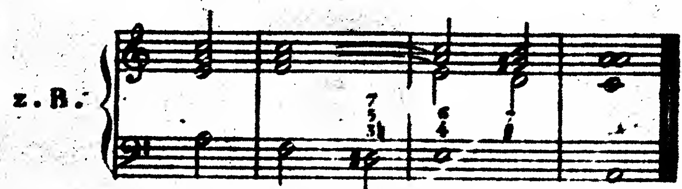


En général, en chiffrant une Basse, il faut indiquer tout ce que l'accompagnateur ne peut pas deviner, et au contraire ménager les chiffres et autres signes toutes les fois qu'ils ne sont pas absolument necessaires.

Überhaupt muss man, bei der Bezifferung des Basses, alles anzeigen, was der Spielende nicht errathen kann, und dagegen die Ziffern und übrigen Zeichen überall sparen, wo sie nicht durchaus nothwendig sind.

29.) Anmerkung des Übersetzers. Die verminderte Terz hat zur Begleitung die verminderte 5 und verminderte Septime:

z. B.



Es verdient, als Nachtrag zur Seite 81 des ersten Theils, hier noch bemerkt zu werden, dass die verminderte Terz, auch ohne enharmonische Verwechslung, jetzt öfter bei Moll-Cadenzen angewendet wird, und der aus ihr entstehende Accord (welcher nur eine Umkehrung des übermäs. Sext-Accords ist,) aus der Harmonie nicht ausgeschlossen werden darf.

III.

DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.
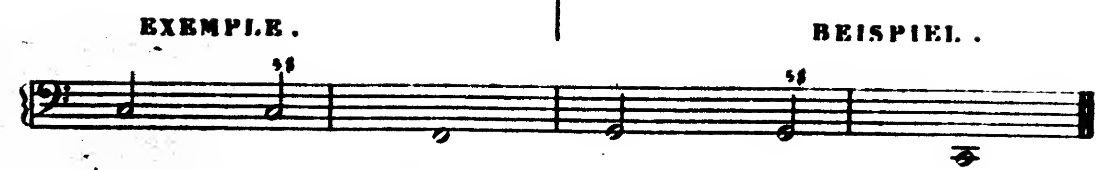
Comme la Quinte de cet accord est toujours une note altérée et prise hors de la gamme où l'on se trouve, il faut l'indiquer par un 5♯, ou par un 5̸ ou bien par un 5♮, selon le ton dans lequel on est.

III.

VOM ÜBERMÄSSIGEN DREIKLANGE.

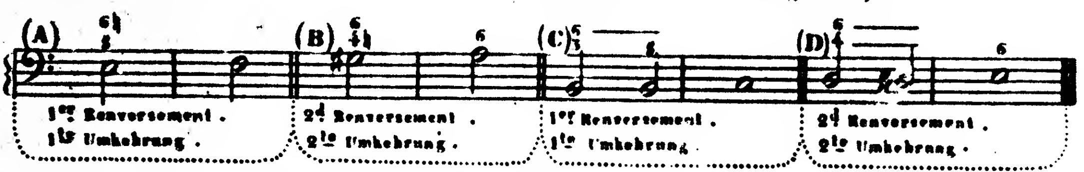
Da in diesem Accorde die Quinte stets erhöht, und ausserhalb der Tonleiter, in welcher man sich befindet, genommen wird, so muss man sie durch 5♯, oder durch 5̸ anzeigen, oder auch durch 5♮, je nach der eben herrschenden Tonart.

EXEMPLE. | **BEISPIEL.**



Les renversements de cet accord s'indiquent :

Die Umkehrungen dieses Accords werden folgendermassen angezeigt :



Le Bécarre qui est à côté du 6 dans l'exemple (A) et celui qui est à côté du 4 dans l'exemple (B) y sont placés par précaution, afin que l'accompagnateur soit certain que ce sont les renversements de l'accord de quinte augmentée et non pas ceux provenant de l'accord mineur d'*Ut* ♯. Nous conseillons d'user de cette précaution partout où l'on pourrait confondre un accord avec un autre, ce qui peut surtout arriver quand on employe des accords peu usités.

Das ♮, das an der Seite der 6 (im Beispiele A) gesetzt ist, steht da aus Vorsicht, damit der Begleiter sicher sey, dass dieses die Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges sind, und nicht jene, welche aus dem *Cis-moll-* Accorde entstehen. Wir rathen, diese Vorsicht überall anzuwenden, wo man einen Accord mit einem andern verwechseln könnte, was besonders beim Gebrauche ungewöhnlicher Accorde geschehen kann.

IV.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS DE SEPTIÈME.

1° Les accords de septième non renversés se chiffrent par un 7, ou $\substack{7\\5}$, ou $\substack{7\\5}$, ou $\substack{7\\5\\3}$.

2° Dans leur premier renversement, ils se chiffrent par $\substack{6\\5}$, ou $\substack{6\\5\\3}$.

3° Dans leur second renversement, ils se chiffrent par $\substack{4\\3}$, ou $\substack{6\\4\\3}$.

4° Dans leur troisième renversement, ils se chiffrent par 2, ou $\substack{4\\2}$, ou $\substack{6\\4\\2}$.

Il est bien entendu que l'on doit ajouter à ces chiffres les (♯, ♭, ou ♮) partout où ces accidens sont nécessaires.

Voici un exemple où nous avons indiqué l'espèce à laquelle chaque septième appartient :

IV.

DIE ART, DIE SEPTIMEN-ACCORDE ZU BEZIFFERN.

1tens Die nicht umgekehrten Septimen-Accorde beziffert man mit 7, oder $\substack{7\\5}$, oder $\substack{7\\5}$, oder $\substack{7\\5\\3}$.
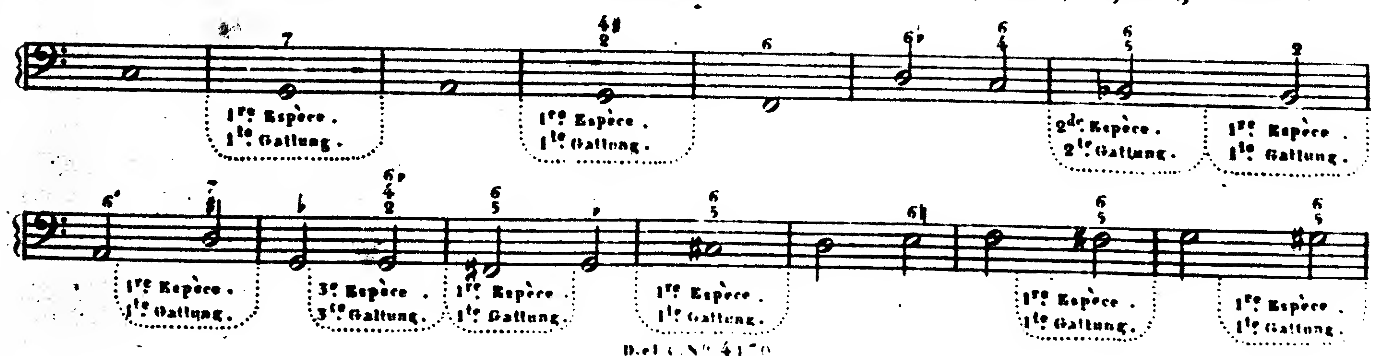
2tens In ihrer ersten Umkehrung beziffert man sie mit $\substack{6\\5}$, oder $\substack{6\\5\\3}$.

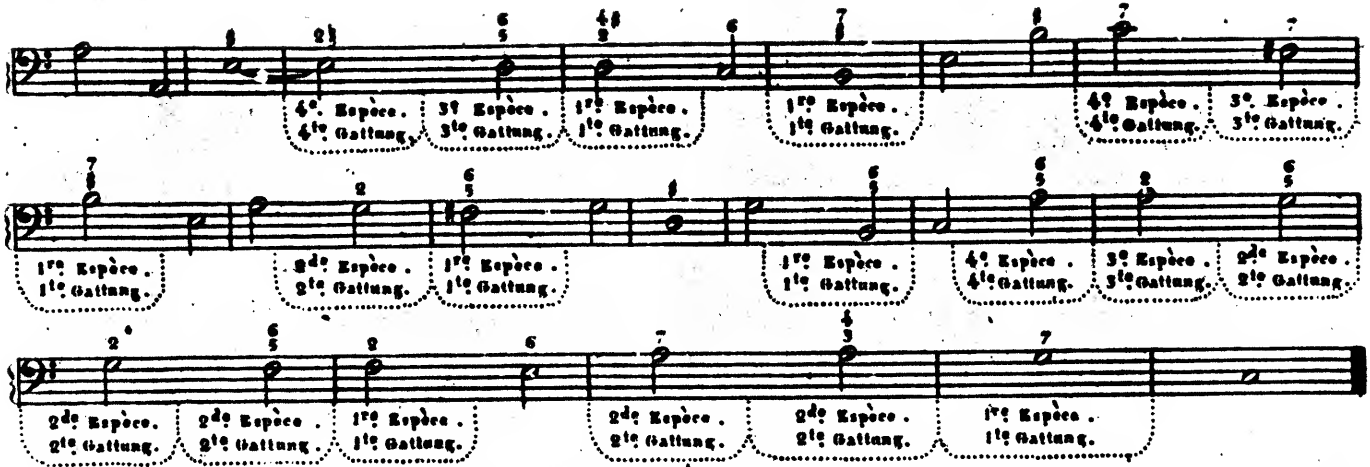
3tens In ihrer zweiten Umkehrung werden sie mit $\substack{4\\3}$, oder $\substack{6\\4\\3}$,

4tens Und in ihrer dritten Umkehrung mit 2, oder $\substack{4\\2}$, oder $\substack{6\\4\\2}$ beziffert.

Es versteht sich, dass man die ♯, ♭ oder ♮ überall zu diesen Ziffern, wo es nöthig ist, hinzusetzen muss.

Hier ein Beispiel, wo wir die Gattung, zu welcher jede Septime gehört, angezeigt haben :
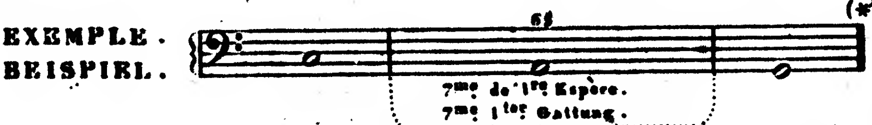




Lorsque l'accord de septième dominante se trouve dans son second renversement, sans la note principale, on indique ce renversement tout simplement par un 6 ou 6♮ ou 6♯, selon le ton.

Weñ der Dominanten-Septimen-Accord sich in seiner 2ten Umkehrung, ohne seine Grundnote, befindet, so zeigt man diess Umkehrung ganz einfach mit 6, oder 6♮, oder 6♯, (je nach seiner Tonart,) an.
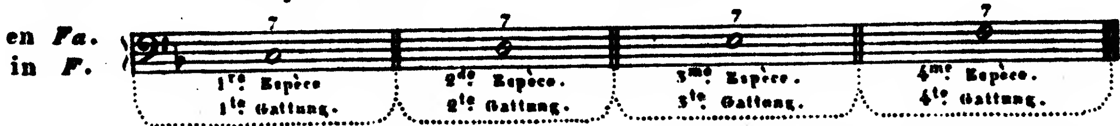
EXEMPLE.
BEISPIEL.



D'après le système de *Viadana*, on chiffre les quatre espèces de septièmes de la même manière; ce qui doit guider l'accompagnateur et lui éviter de les confondre, ce sont les accidens à la clef et ceux qu'on place à côté des chiffres en cas de besoin. Ainsi les quatre accords de septième suivans sont indiqués de même:

Nach *Viadana's* Systeme beziffert man die 4 Septimen-Gattungen alle auf eine und dieselbe Art; das was ihn beim Accompagnieren leiten, und sie mit einander zu verwechseln verhindern soll, das sind die Vorzeichnungen der Tonart zu Anfang des Stückes, oder jene, welche nöthigenfalls zu den Ziffern selber gesetzt werden. Also sind die folgenden Septimen auf eine Art angezeigt:

en *Fa*.
in *F*.



parceque 1° sur le cinquième degré d'une gamme majeure, la septième est naturellement de 1re espèce, ou dominante.
2° Sur le sixième degré elle est de 2de espèce.
3° Sur le septième degré, elle est de 3me espèce.
4° Sur la tonique, ou premier degré, elle est de 4me espèce. Si on voulait avoir la septième de 1re espèce sur le sixième degré de la gamme, il faudrait chiffrer 7/♯ pour avertir que le *Fa* est dièze; et, si on voulait avoir la septième de 3me espèce sur ce même degré, il faudrait chiffrer ♭5/7 ou 7/5♭ pour indiquer que la quinte est dimnuée, attendu que le *La*♭ n'est pas à la clef.

Weil 1tens auf der 5ten Stufe der Dur-Tonleiter die Septime natürlicherweise zur ersten Gattung gehört, also eine Dominanten-Septime ist.
2tens Auf der 6ten Stufe ist sie von der 2ten Gattung.
3tens Auf der 7ten Stufe ist sie von der 3ten Gattung.
4tens Auf der Tonica, oder der 1ten Stufe, ist sie von der 4ten Gattung. Weñ man die Septime erster Gattung auf der 6ten Stufe anbringen wollte, so müsste man mit 7/♯ beziffern, um anzuzeigen, dass das *F* zum *Fis* geworden; und, weñ man die Septime 3ter Gattung auf derselben 6ten Stufe haben wollte, so wäre die Bezifferung ♭5/7 oder 7/5♭ um anzudeuten, dass die Quinte vermindert ist, vorausgesetzt dass das *As* nicht schon in der ursprünglichen Vorzeichnung da ist.

(*) Pour ne pas confondre le 2d accord avec le 1er renversement de l'accord de Quinte diminuée. Voyez l'analyse de ce dernier page 59 1re partie.

(*) Um den 2ten Accord nicht mit der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklanges zu verwechseln. Siehe die Zergliederung dieses letzteren Accords Seite 59, im 1ten Theile.

V.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE.

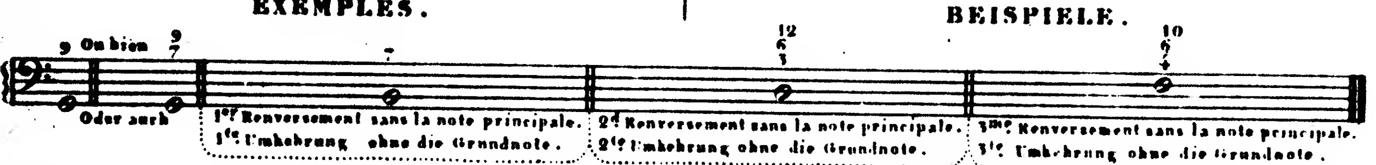
Comme on employe cet accord le plus souvent sans sa note fondamentale et que dans ce cas il présente à l'oeil un accord de septième de troisième espèce, il faut l'indiquer dans ses renversemens, de manière à ce que l'accompagnateur ne puisse les confondre, et à ce qu'il place toujours la neuvième dans la partie supérieure.

V.

DIE ART, DEN GROSSEN NONENACCORD ZU BEZIFFERN.

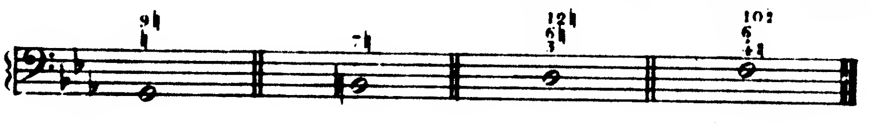
Da man diesen Accord meistens ohne seine Grundnote anwendet, und er in diesem Falle dem Auge eine Septime der dritten Gattung darstellt, so muss man ihn in seinen Umkehrungen anzeigen, damit der Spieler ihn nicht verwechseln könne, und damit er die None stets in die Oberstimme setze.

EXEMPLES. BEISPIELE.



S'il y avait des accidens à la clef, voici comme il faudrait indiquer cet accord :

Weñ zu Anfang des Stückes Vorzeichnungen sind, so muss man diesen Accord so schreiben :



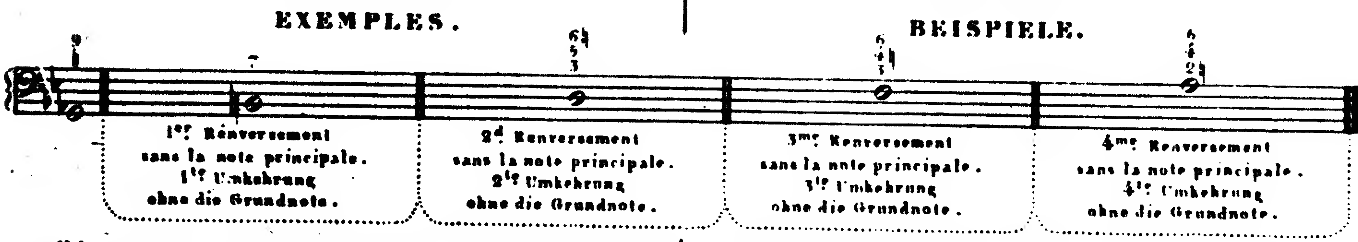
VI.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MINEURE ET L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE QUI EN PROVIENT.

VI.

DIE ART, DEN KLEINEN NONENACCORD, UND DEN VON IHM ABSTAMENDEN VERMINDERTEN SEPTIMEN-ACCORD ZU BEZIFFERN.

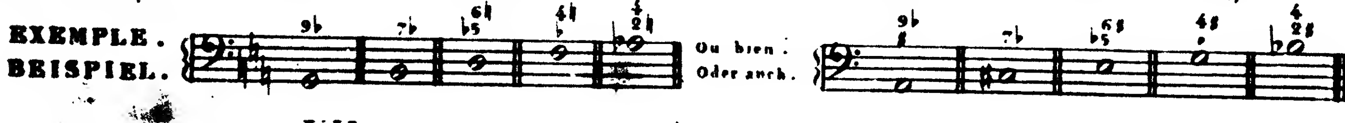
EXEMPLES. BEISPIELE.



Si cet accord est pris dans d'autres tons, il faut mettre à côté des chiffres les signes nécessaires pour indiquer les altérations..

Weñ dieser Accord in einer andern, als der Grundtonart, vorkomt, so muss man die nöthigen Versetzungszeichen den Ziffern beifügen.

EXEMPLE. BEISPIEL.
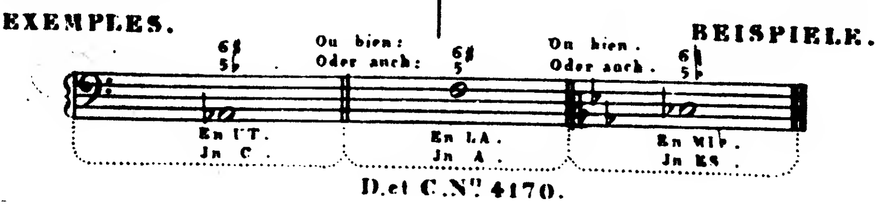


VII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

VII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN SEXT-ACCORD ZU BEZIFFERN.

EXEMPLES. BEISPIELE.





VIII.

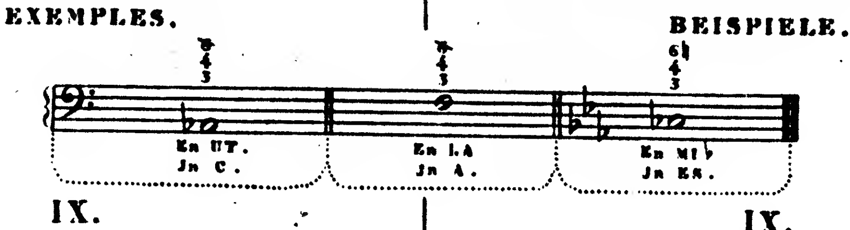
MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE 4te ET 6te AUGMENTÉES.

EXEMPLES.

VIII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN QUART= SEXT= ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.



IX.
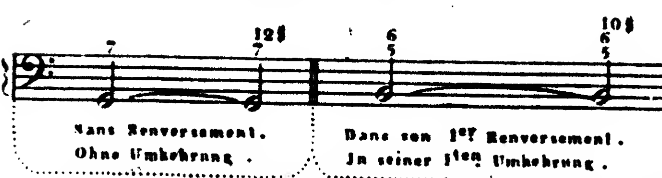
MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE AVEC SEPTIÈME.

EXEMPLES.

IX.

DIE ART, DEN ACCORD DER ÜBERMÄSSIGEN QUINTE MIT DER SEPTIME ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.



Ou bien.
Oder auch.

Sans Renversement.
Ohne Umkehrung.

Dans le 1er Renversement.
In der 1ten Umkehrung.

Dans cet accord, il faut indiquer la quinte augmentée par 12♯, et dans son renversement par 10♯, pour prévenir l'accompagnateur de prendre cette note dans la partie supérieure.

In diesem Accorde muss man die übermässige Quinte durch 12♯, und in der Umkehrung durch 10♯ anzeigen, um den Spieler vorzubereiten, sie in der Oberstimme zu greifen.

X.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES NOTES ACCIDENTELLES.

1° Les notes de passage ne se chiffrent pas.

Quand la Basse fait des notes de passage, on place les chiffres sur la premiere note réelle et on trace des lignes sur toutes les notes que l'on veut faire entendre sous le même accord.

EXEMPLE.
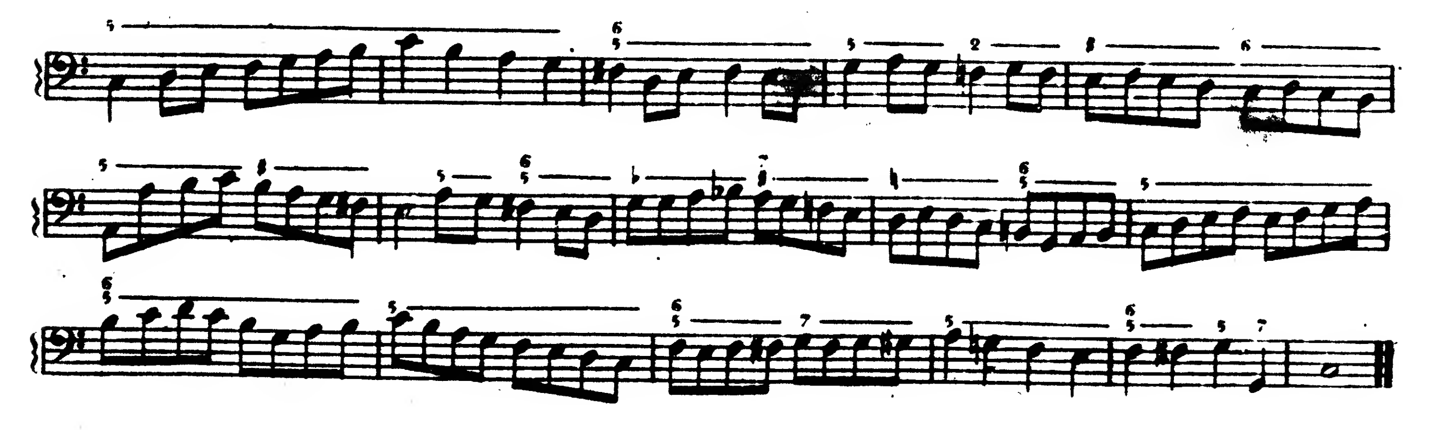
X.

DIE ART DIE ZUFÄLLIGEN NOTEN ZU BEZIFFERN.

1tens Durchgehende Noten werden nicht beziffert.
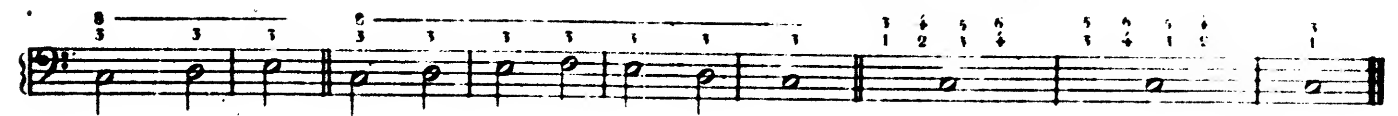
Weñ im Basse Durchgangsnoten vorkomen, so setzt man die Ziffern über die erste wesentliche Note, und zieht Linien über alle die Töne, welche man unter demselben Accorde hören lassen will.

BEISPIEL.



L'exemple suivant, où les notes de passage se font en tierces et avec une longue valeur de notes ou bien dans un mouvement lent, se chiffre ainsi .

Folgendes Beispiel, in welchem die Durchgangsnoten in Terzen, und in Noten von langer Dauer (oder im langsamen Tempo) fortschreiten, wird also beziffert .



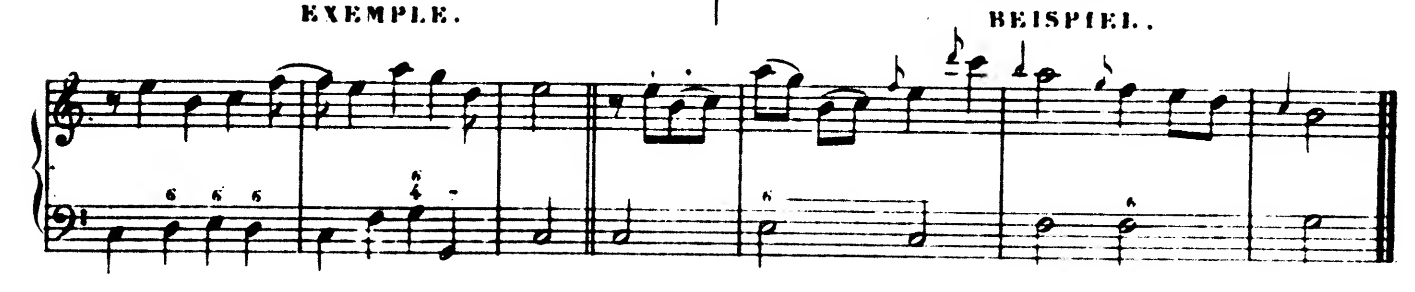
L'harmonie n'est alors qu'à trois parties.

2º Les dissonances qui résultent de l'emploi des petites notes et des syncopes, lorsqu'elles sont dans les parties hautes, ne s'indiquent point . On chiffre la Basse simplement comme si ces notes n'existaient pas .

Die Harmonie ist alsdañ nur dreistimmig.

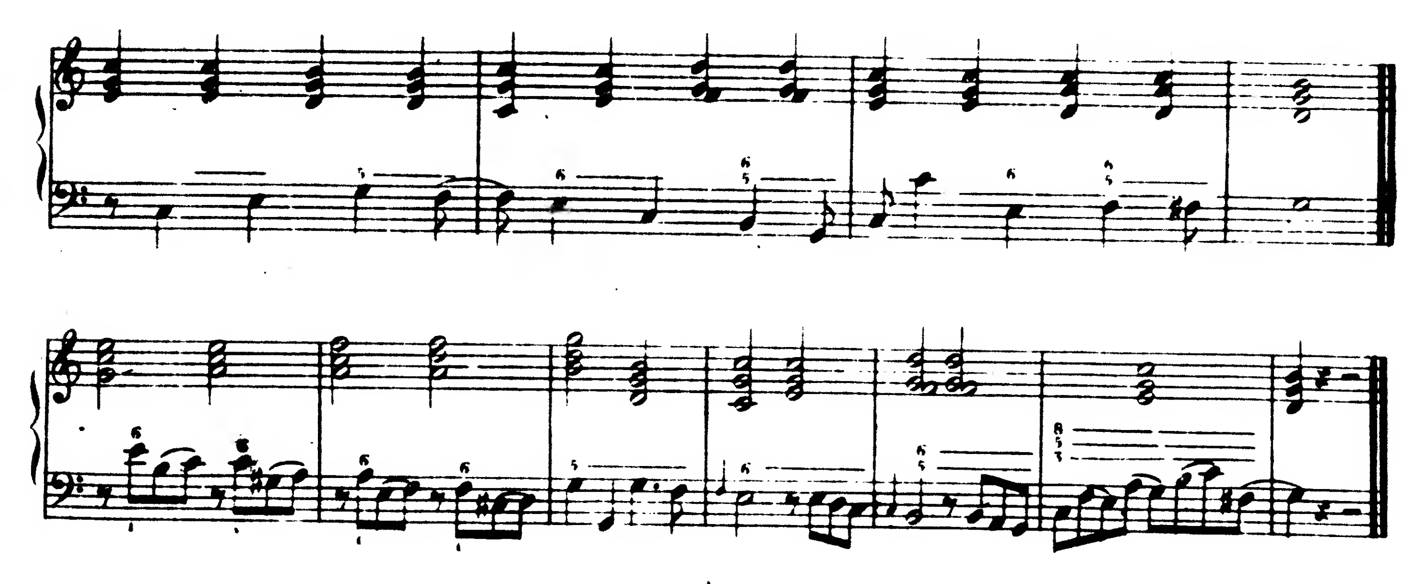
2tens Die Dissonanzen, welche aus dem Gebrauche der Vorschläge und Synkopen entstehen, werden, weñ sie in den Oberstimen vorkomen, nicht beziffert . Man beziffert einfach den Bass, als ob diese Noten gar nicht da wären .

EXEMPLE. — BEISPIEL.



Quand les syncopes ou les petites notes se trouvent dans la Basse, on place les chiffres sur les notes réelles des accords et l'accompagnateur les exécute de la manière suivante :
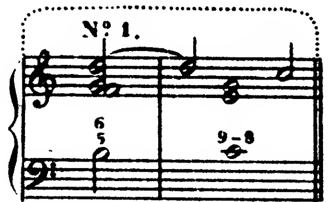
Wenn die Synkopen oder Vorschläge im Basse vorkommen, so setzt man die Ziffern auf die wesentlichen Noten der Accorde, und der begleitende Spieler führt sie folgendermassen aus :



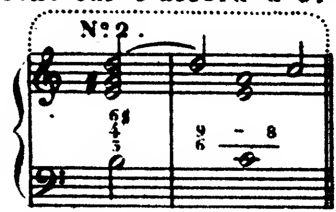
3º Les suspensions avec leur résolution *doivent toujours être indiquées par les chiffres.*

3tens Die Verzögerungen mit ihren Auflösungen *müssen immer mit Ziffern angezeigt werden .*

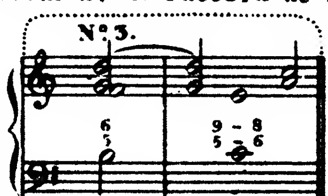
Nous avons déjà montré, dans l'article sur les suspensions, de quelle manière on les indique. Jl nous reste encore à faire voir quels sont les chiffres qu'il faut ajouter à ceux qui représentent la suspension et la résolution, pour déterminer le genre d'accord au quel elles appartiennent, car la même suspension peut avoir lieu sur différens accords, comme on peut le voir par les exemples suivans:



Dans cet exemple, la suspension et la résolution se font sur l'accord d'*Ut*.
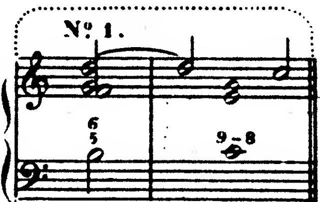


Dans cet exemple, elles se font sur le premier renversement de l'accord de *La* mineur.



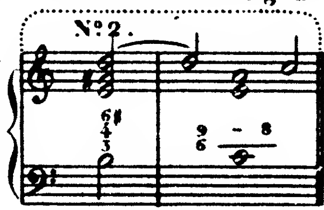
Dans cet exemple, la suspension se fait sur l'accord d'*Ut* et la resolution sur l'accord de *La mineur*.

En otant la suspension de ces trois exemples, on les chiffrerait comme il suit:
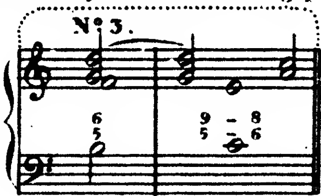
Wir haben in dem Abschnitte von den Verzögerungen gesagt, auf welche Art man sie bezeichnet. Es bleibt uns nur noch übrig zu zeigen, welche Ziffern es sind, die man jenen beifügt, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen, um die Gattung des Accordes zu bestimmen, zu welchem sie gehören. Denn dieselbe Verzögerung kann auf verschiedenen Accorden statt finden, wie man aus folgenden Beispielen ersehen kann.



Jn diesem Beispiele geschieht die Verzögerung sowohl als die Auflösung auf *C*.
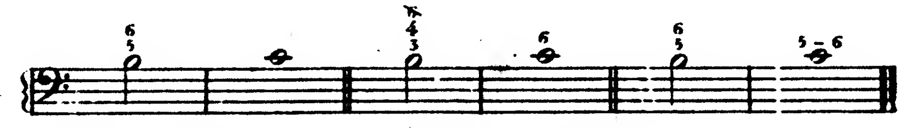


Jn diesem Beispiele geschieht beides auf der ersten Umkehrung des Dreiklanges in *A* moll.



Hier ist die Verzögerung auf dem *C*-dur, und die Auflösung auf dem *A*-moll-Dreiklange.

Wenn man diesen drei Beispielen, die Verzögerung wegnimmt, so ist die Bezifferung folgende:



Or, en employant la suspension, on ne fait qu'ajouter aux chiffres ci-dessus, qui sont indispensables, les chiffres 9-8 qui indiquent la suspension avec sa résolution.

Ainsi donc, si on voulait suspendre l'*Ut* par le *Ré* dans l'accord suivant, il

Wenn man also die Verzögerung anwendet, so fügt man nur zu den obigen, unerlässlichen Ziffern, noch die Ziffern 9-8 bei, welche die Verzögerung mit ihrer Auflösung andeuten.

Wollte man im folgenden Accorde: das *C* durch das *D* verzögern so müsste man

faudrait ajouter les chiffres qui marquent la suspension et la résolution. Ex:

Le renversement suivant de ce même accord: donnerait avec la suspension:

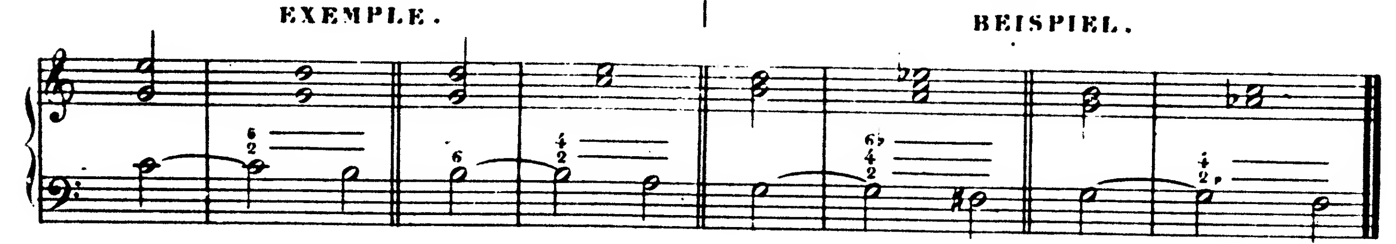
Quand les suspensions sont placées dans la Basse, on indique les intervalles que la suspension fait avec les autres notes de l'accord.

die Ziffern hinzufügen, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen. Z.B.

Die folgende Umkehrung desselben Accords: gäbe mit der Verzögerung:

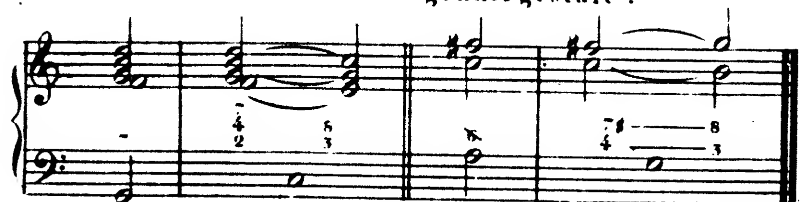
Wenn die Verzögerungen im Basse befindlich sind, so zeigt man jene Jntervalle an, welche die Verzögerung mit den andern Noten des Accords bildet.

EXEMPLE. BEISPIEL.
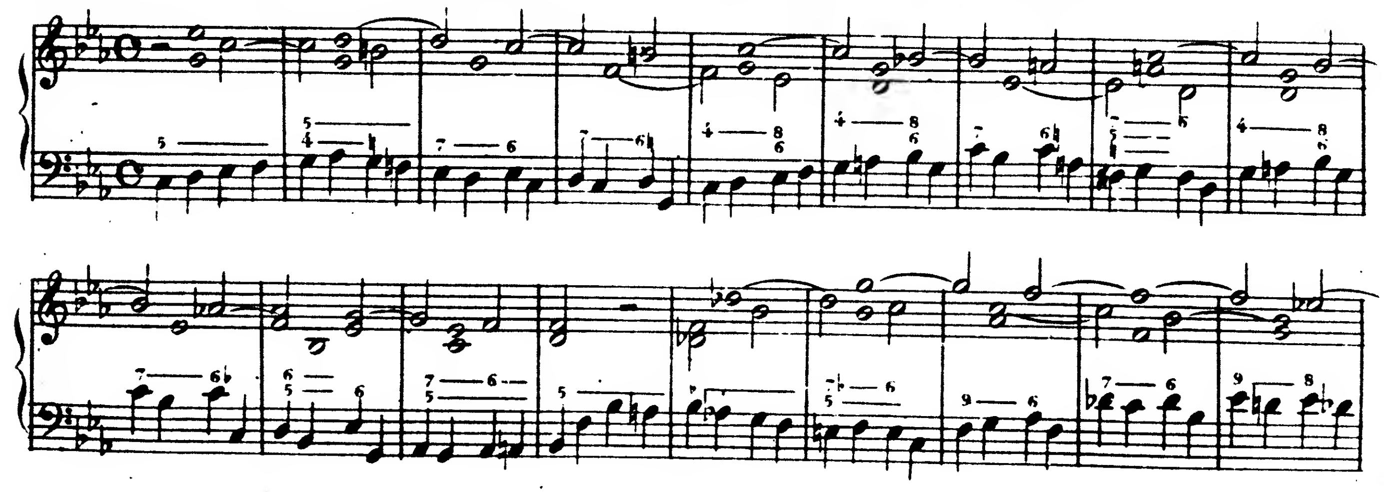


A la fin des cadences, quand l'accord de septième dominante, complet ou incomplet, se trouve placé au-dessus de la tonique ou au-dessus de la dominante, on le chiffre de la manière suivante:
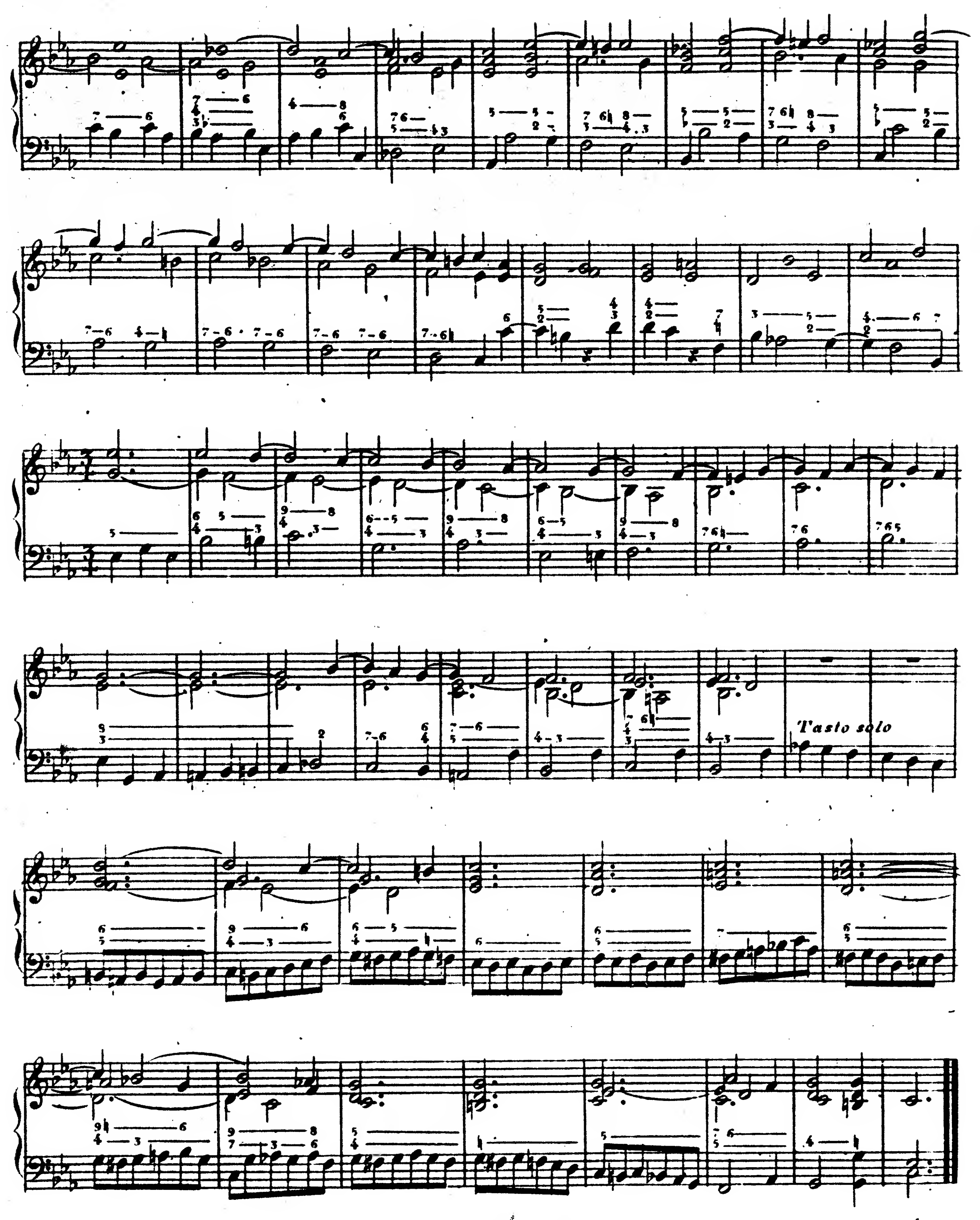
Wenn, zu Ende der Cadenzen, der Dominanten-Septimen-Accord, (vollständig oder unvollständig) sich über der Tonica oder der Dominante befindet, so beziffert man ihn folgendergestalt:



Voici un exemple de différentes suspensions avec la manière de les chiffrer:

Hier ein Beispiel von verschiedenen Verzögerungen, mit ihrer Bezifferungsart:




Tasto solo

4º. | 4tens.

MANIÈRE DE CHIFFRER LA PÉDALE.

La Pédale s'indique ordinairement par les mots *Tasto solo*. D'après cette indication, l'accompagnateur ne peut frapper que la note de la Basse sans aucune harmonie, ce qui est un défaut, auquel il est cependant facile de remédier; car il n'est pas raisonnable que l'accompagnateur abandonne l'harmonie là où elle devient plus essentielle, parce qu'il est difficile de l'indiquer.

Outre la note qui fait pédale, on considère la partie placée immédiatement audessus d'elle comme *une seconde Basse*.
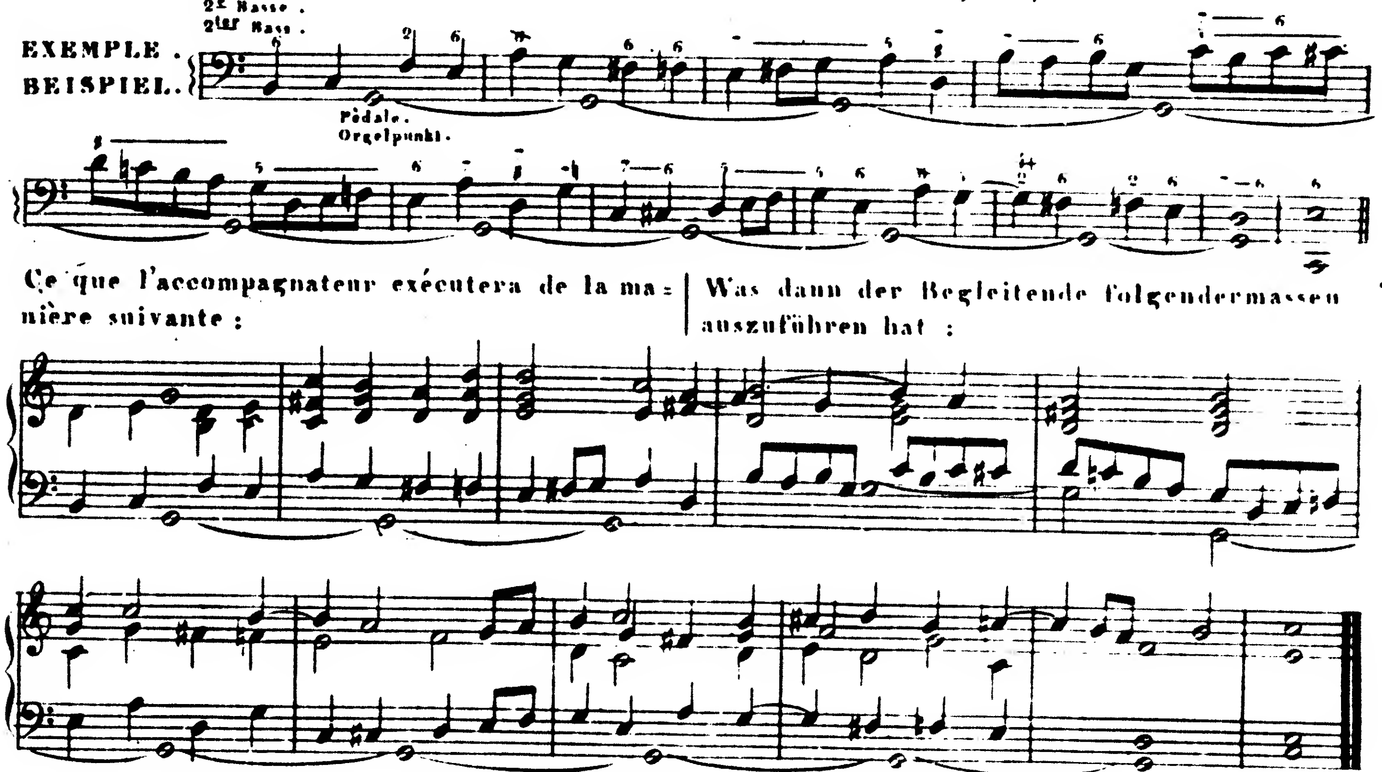
En chiffrant *cette seconde Basse*, on levera toutes les difficultés d'indiquer l'harmonie sur une Pédale.

DIE ART, DEN ORGELPUNKT ZU BEZIFFERN.

Der Orgelpunkt wird gewöhnlich mit den Worten *Tasto solo* angezeigt. Nach dieser Vorschrift kañ der Begleiter nur den Bass allein, ohne alle Harmonie, anschlagen; was ein Fehler ist, dem man jedoch leicht abhelfen kann; den es ist nicht schicklich, dass der Begleiter die Harmonie, weil sie schwerer anzuzeigen ist, eben da verlasse, wo sie gerade wesentlicher wird.

Nebst der Note, welche den Orgelpunkt macht, betrachtet man die unmittelbar über ihr stehende nächste Stiñe *als einen zweiten Bass*.

Weñ man diesen *zweiten Bass* beziffert, so sind alle Schwierigkeiten, zum Orgelpunkt die Harmonie anzuzeigen, gehoben.



Ce que l'accompagnateur exécutera de la manière suivante:
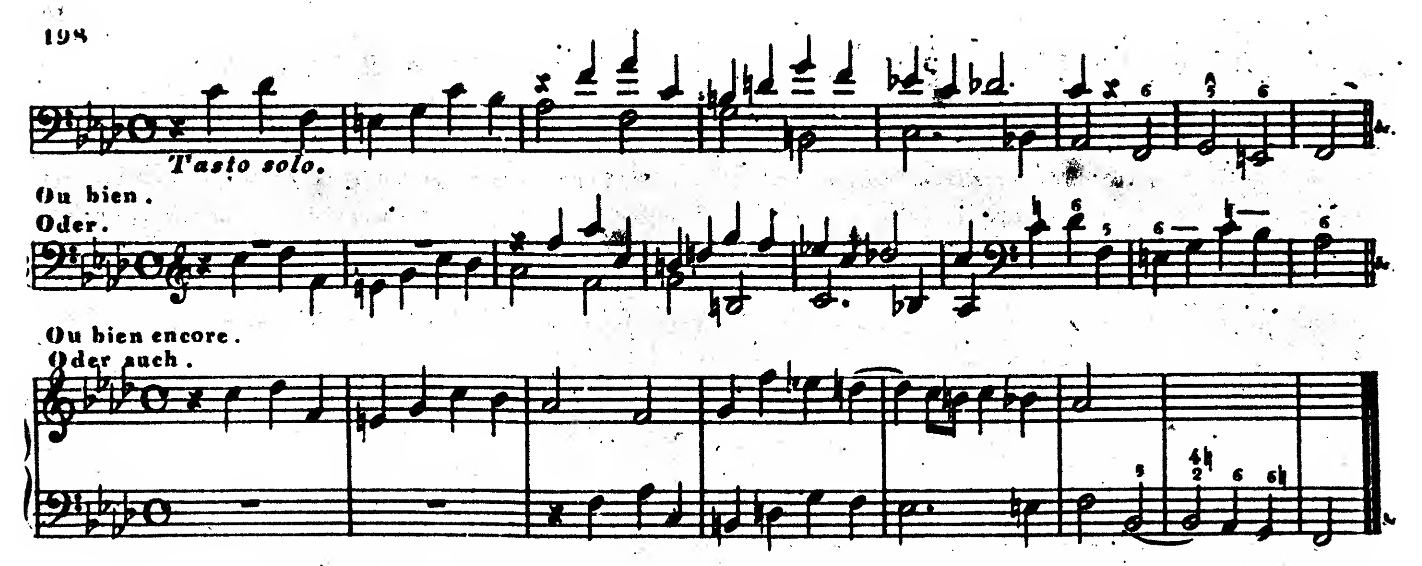
Was dann der Begleitende folgendermassen auszuführen hat:

5º Les Anticipations ne s'indiquent pas non plus par des chiffres.

Il y a des occasions, (surtout dans le genre fugué,) où l'on desire que l'accompagnateur ne fasse entendre que deux parties, et de plus, que ces deux parties soient telles que le Compositeur les a conçues; il faut alors les écrire de la manière suivante:

5tens Die Antizipationen (*Vorhalte*) werden auch nicht durch Ziffern bezeichnet.

Es giebt Fälle, (besonders in fugirten Sätzen,) wo man wünscht, dass der Begleiter nur zwei Stiñen hören lasse, und überdiess, dass diese zwei Stiñen so seyen, wie der Compositeur sie sich gedacht hat; man muss sodann dieselben folgendermassen schreiben:



Cette indication arrive principalement au commencement d'une fugue où les deux parties doivent être entendues dans leur intégrité et dans leur diapason. Dès que l'harmonie est à trois parties, on chiffre la Basse.

La Méthode de chiffrer la Basse que nous venons d'exposer et qui est celle de *Viadana* n'a pas précisément pour but d'indiquer les différens genres d'accords; cela n'est point nécessaire pour accompagner la Basse chiffrée; ce qui est essentiel, c'est d'indiquer exactement les notes dont chaque accord est composé. Qu'importe en effet que l'Accompagnateur connaisse ou non le genre des accords, pourvu qu'il les éxécute selon les principes qu'il doit connaître. Les chiffres représentent les notes: un accord exactement noté ou exactement chiffré doit s'exécuter de la même manière, sans qu'on ait besoin de rechercher sa nature.

Diese Andeutung findet vorzüglich beim Anfang einer Fuge statt, wo die beiden Stimen in ihrer völligen Unabhängigkeit und in bestimter Entfernung von einander gehört werden sollen. Sobald die Harmonie dreistimmig wird, ist die Bezifferung des Basses anzuwenden.

Die Bezifferungsart des Basses, die wir hier eben dargestellt haben, und welche dieselbe des *Viadana* ist, hat nicht den bestimten Zweck, die verschiedenen Gattungen der Accorde anzuzeigen; dieses ist nicht nothwendig, um aus dem bezifferten Basse zu begleiten (*zu accompagniren*); das Wesentliche ist hierbei, genau die Noten anzudeuten, aus welchen jeder Accord besteht. Was liegt in der That daran, dass der Begleiter die Gattung der Accorde erkeñe, weñ er sie nur nach den nothwendig zu keñenden Grundsätzen auszuführen weiss; die Ziffern stellen die Noten dar: ein Accord, richtig mit Noten, oder richtig mit Ziffern geschrieben, muss auf eine und dieselbe Art gespielt werden, ohne dass man seine Eigenschaften zu untersuchen braucht.

SCHLUSS-ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUM ZWEITEN THEILE.

Da es nicht unwichtig ist, dass der Tonsetzer, auch weñ er eben kein Orgelspieler ist, bezifferte Bässe mit Fertigkeit zu spielen wisse, so ist zu empfehlen, dass er fleissig die bezifferten Orgelstimen von Messen, Oratorien, &c.., durchspiele, und sich besonders angewöhne, jeden Accord in seiner richtigen Lage zu nehmen, damit, soweit es die Ziffern anzudeuten vermögen, auch der Gang des Gesanges der Composition ausgedrückt werde. Nicht minder nützlich ist, weñ der Schüler den Bass in verschiedenen Compositionen, (besonders ernsterer Art, Partituren, &c.) schriftlich beziffert, und dieses auch bei allen eigenen Aufsätzen nicht unterlässt.

FIN DE LA SECONDE PARTIE. | *ENDE DES ZWEITEN THEILS.*

TROISIÈME PARTIE.

DE LA CRÉATION DES MARCHES HARMONIQUES.

1. On fait une Marche ou Progression Harmonique en reproduisant harmoniquement et régulièrement, soit en montant soit en descendant, une formule donnée que nous appelerons *Modèle*.

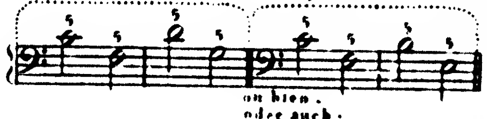
Supposons : ce qui donnera les 2 Progressions :

DRITTER THEIL.

VON DER BILDUNG DER HARMONISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

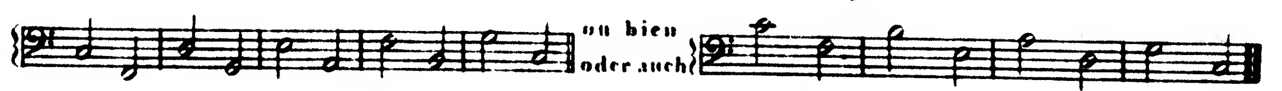
Man bildet eine harmonische Fortschreitung indem man eine bestim̃te Formel, entweder auf- oder absteigend, harmonisch und regelmässig wiederhohlt; wir werden diese Formel *das Muster (Modell)* nennen.

Nehmen wir als solches folgende 2 Noten: so giebt es nachstehende 2 Fortschreitungen :
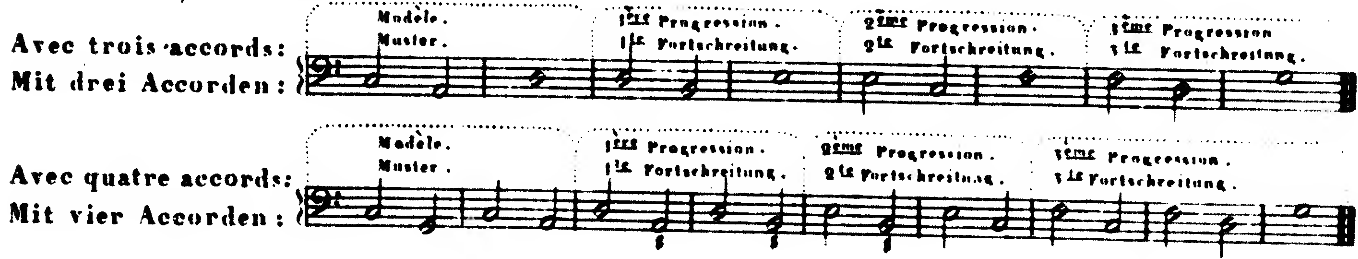


En poursuivant la même figure un certain nombre de fois, on aura les 2 Marches Harmoniques suivantes :

Indem man diese Formel fortschreitend öfter wiederhohlt, so erhält man folgende zwei Fortschreitungen :



La même operation se fait non-seulement avec deux accords, mais aussi avec trois ou quatre. EXEMPLES.

Dieselbe Behandlung kañ man nicht nur bei zwei, sondern auch bei 3 oder 4 Accorden anwenden : BEISPIELE.



Il résulte de ces observations que toute phrase composée de quelques accords peut fournir des Marches Harmoniques; il ne s'agit que de connaître le principe d'après le quel on doit lier le premier accord de la Progression avec le dernier accord du Modèle.

La liaison la plus régulière est celle où la Basse fondamentale procède par *Tierce*, *Quarte* ou *Quinte* inférieures entre le dernier accord du Modèle et le premier de la Progression. (*)

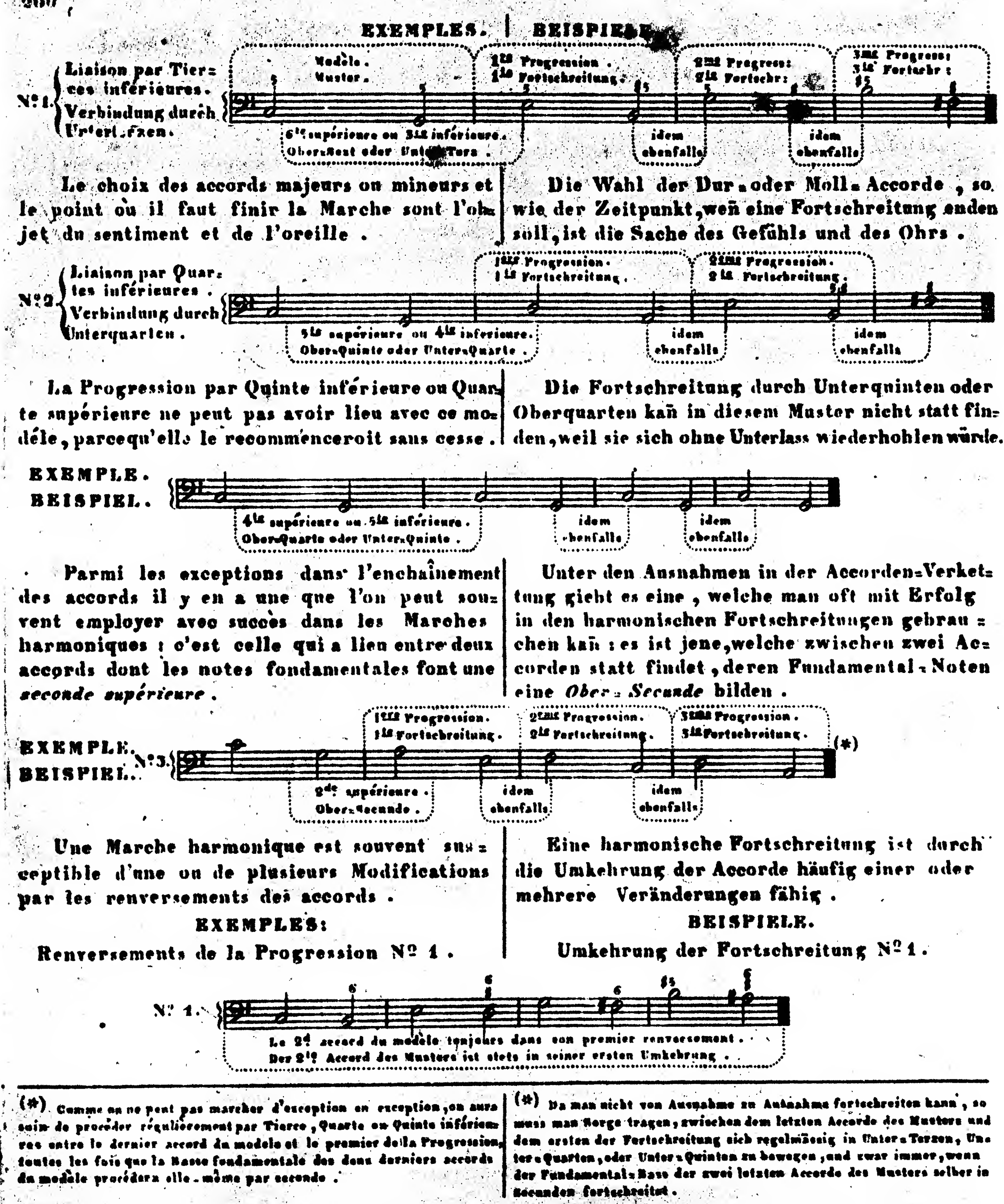
Aus diesen Bemerkungen geht hervor, dass jede, aus einigen Accorden bestehende Phrase, zu harmonischen Fortschreitungen dienen kañ; es handelt sich hier nur darum, den Grundsatz kennen zu lernen, nach welchem man den ersten Accord der Fortschreitung mit dem letzten des Modells verbinden soll.

Die regelmässigste Verbindung ist jene, wo der Fundamentalbass zwischen dem letzten Accorde des Musters und dem ersten der Fortschreitung, sich in *Unter-Terzen*, *Unter-Quarten*, oder *Unter-Quinten* bewegt. (*)

(*) C'est uniquement par la Basse fondamentale que l'on regle les marches harmoniques : il est donc important de la consulter et de ne pas la confondre avec les notes inférieures de l'harmonie dans les accords renversés si on ne veut s'exposer à faire des Progressions vicieuses.

(*) Nur nach den Fundamental-Bassnoten werden die Fortschreitungen geregelt : es ist daher wichtig dieselben zu Rathe zu ziehen, und sie nicht mit der, durch die Umkehrungen der Accorde entstandenen Unterstim̃e der Harmonie zu verwechseln, weñ man sich nicht aussetzen will, fehlerhafte Fortschreitungen hervorzubringen.

EXEMPLES. | BEISPIELE.



Le choix des accords majeurs ou mineurs et le point où il faut finir la Marche sont l'objet du sentiment et de l'oreille.

Die Wahl der Dur= oder Moll=Accorde, so wie der Zeitpunkt, weñ eine Fortschreitung enden soll, ist die Sache des Gefühls und des Ohrs.

La Progression par Quinte inférieure ou Quarte supérieure ne peut pas avoir lieu avec ce modèle, parcequ'elle le recommenceroit sans cesse.

Die Fortschreitung durch Unterquinten oder Oberquarten kañ in diesem Muster nicht statt finden, weil sie sich ohne Unterlass wiederhohlen würde.

Parmi les exceptions dans l'enchaînement des accords il y en a une que l'on peut souvent employer avec succès dans les Marches harmoniques; c'est celle qui a lieu entre deux accords dont les notes fondamentales font une *seconde supérieure*.

Unter den Ausnahmen in der Accorden=Verkettung giebt es eine, welche man oft mit Erfolg in den harmonischen Fortschreitungen gebrauchen kañ: es ist jene, welche zwischen zwei Accorden statt findet, deren Fundamental=Noten eine *Ober=Secunde* bilden.

Une Marche harmonique est souvent susceptible d'une ou de plusieurs Modifications par les renversements des accords.

Eine harmonische Fortschreitung ist durch die Umkehrung der Accorde häufig einer oder mehrere Veränderungen fähig.

EXEMPLES: Renversements de la Progression N° 1.

BEISPIELE. Umkehrung der Fortschreitung N° 1.

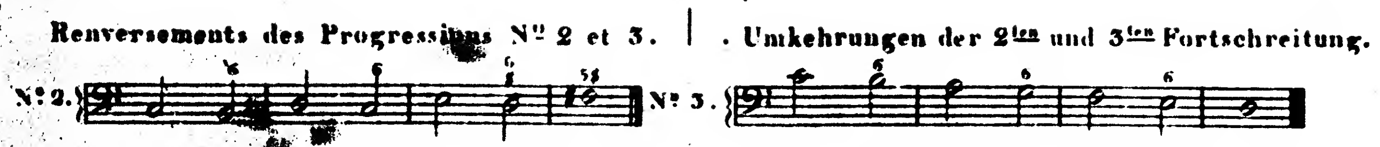
(*) Comme on ne peut pas marcher d'exception en exception, on aura soin de procéder régulièrement par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures entre le dernier accord du modèle et le premier de la Progression, toutes les fois que la Basse fondamentale des deux derniers accords du modèle procédera elle-même par seconde.

(*) Da man nicht von Ausnahme zu Ausnahme fortschreiten kann, so muss man Sorge tragen, zwischen dem letzten Accorde des Musters und dem ersten der Fortschreitung sich regelmässig in Unter=Terzen, Unter=Quarten, oder Unter=Quinten zu bewegen, und zwar immer, wenn der Fundamental=Bass der zwei letzten Accorde des Musters selber in Secunden fortschreitet.

EXEMPLES. BEISPIELE.

Tierce inférieure Unterterz. | idem ebenf: | idem ebenf: | idem ebenf: | Quarte inférieure. Unterquart. | idem. ebenf: | idem. ebenf: | idem. ebenf: | Quinte inférieure. Unterquint. | idem. ebenf: | idem. ebenf:

Renversements des Progressions N° 2 et 3. | Umkehrungen der 2ten und 3ten Fortschreitung.



En ajoutant ces 3 derniers exemples aux 3 autres, on a 6 Marches ou Progressions harmoniques, qui tirent leur origine des deux seuls accords

Weñ man diese 3 letzten Beispiele den ersten beifügt, so hat man 6 harmonische Fortschreitungen, die alle ihren Ursprung von den beiden einzigen Accorden herleiten.

QUALITÉS DU MODÈLE.

Le modèle doit finir par un accord consonnant; il ne doit pas être long et peut néanmoins contenir jusqu'à 5, 6, 7 et 8 accords selon le mouvement; il peut commencer par un accord dissonnant.

Les accords dissonnants qui pourroient s'y trouver doivent avoir une resolution exacte, et autant que possible sans exceptions; cependant cette dernière règle n'est pas tout-à-fait de rigueur.

Les accords dissonnants par les quels un modèle pourrait commencer, sont 1° la septième dominante: 2° la septième diminuée, (moins souvent;) 3° l'accord de Sixte augmentée, (très rarement;) tous les autres accords dissonnants ne peuvent être employés que dans le courrant du modèle.

EIGENSCHAFTEN DES MUSTERS.

Das Muster muss mit einem consonierenden Accorde schliessen, es soll nicht lang seyn, obschon es demungeachtet 5, 6, 7, bis 8 Accorde, je nach dem Zeitmasse, enthalten kañ; es kañ mit einem dissonierenden Accorde anfangen.

Die dissonierenden Accorde, die sich darin befinden köñen, müssen eine richtige, und soviel möglich ausnahmsfreye Auflösung haben; doch ist diese letzte Regel nicht im̃er streng zu beobachten.

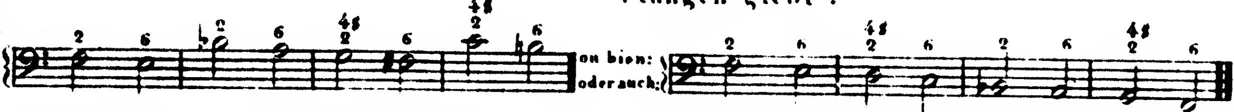
Die dissonierenden Accorde, mit welchen ein Muster anfangen kann, sind: 1tens die Dominanten-Septime. 2tens die verminderte Septime. (seltener). 3tens der übermässige Sext-Accord. (sehr selten). Alle übrigen dissonierenden Accorde köñen nur im Laufe des Musters angewendet werden.

VOICI DES EXEMPLES.

1° Modèle qui commence par la 7ème dominante dans son 3ème renversement: et qui donne les Progressions harmoniques suivantes:

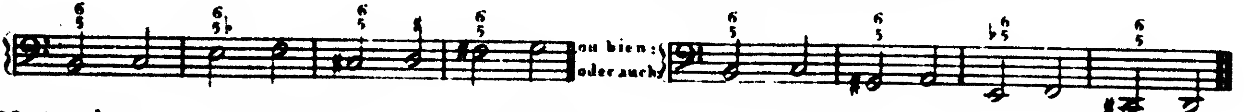
HIER BEISPIELE.

1tes Muster, welches mit der Dominanten-Septime in ihrer 3ten Umkehrung anfängt: und welches folgende harmonische Fortschreitungen giebt.



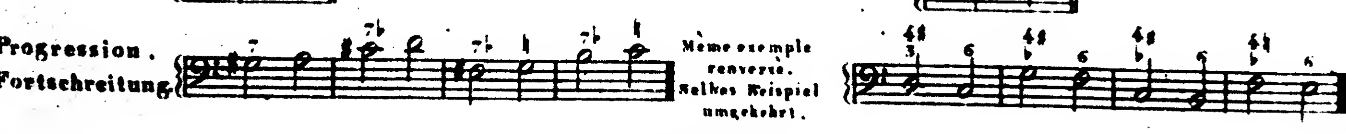
En mettant l'accord de septième dans son premier renversement on aura:

Jn seiner ersten Umkehrung giebt der Dominanten Septimen-Accord:



2° Modèle qui commence par la septième diminuée:

2tes Muster, das mit der verminderten Septime anfängt:



3° Modèle qui commence par l'accord de sixte augmentée :
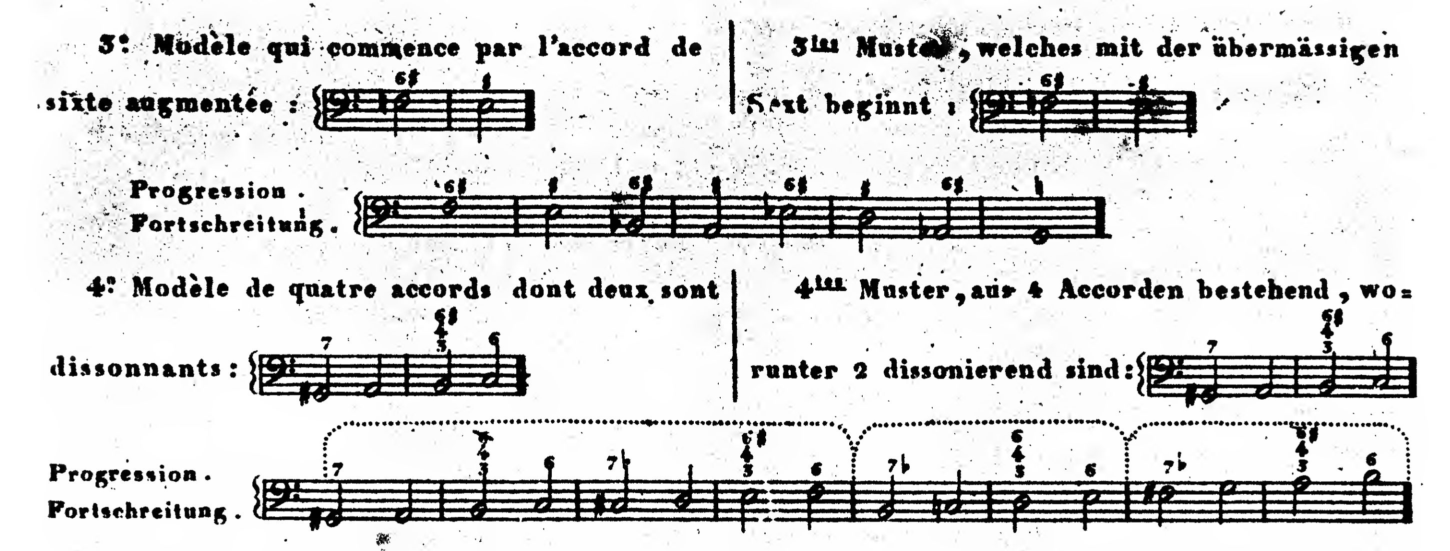
3tes Muster, welches mit der übermässigen Sext beginnt :

Progression. Fortschreitung.

4° Modèle de quatre accords dont deux sont dissonnants :

4tes Muster, aus 4 Accorden bestehend, worunter 2 dissonierend sind :

Progression. Fortschreitung.
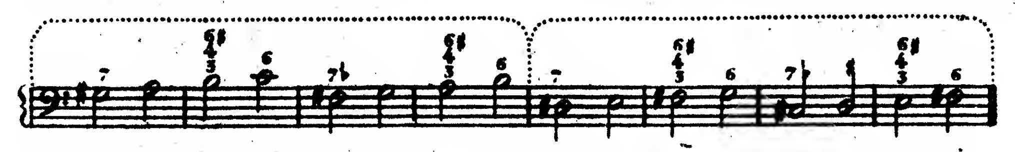


Dans cet exemple on transpose le modèle de *La* mineur en *Ré* mineur, c'est-à-dire à la Quinte inférieure. La régularité de la marche semblerait exiger par consequent que l'on transposât ensuite de *Ré* mineur en *Sol*, de *Sol* en *Ut* &c:... ce qui n'est point observé, car de *Ré* mineur on module en *Ut* (à la seconde inférieure) et d'*Ut* en *Sol* (à la Quarte inférieure.) Ces sortes de modifications sont aussi usitées dans la création des marches harmoniques, toutes les fois que l'enchaînement des accords et des tons se fait avec franchise.

Autre Progression du même genre :

Jn diesem Beispiele wird das, in *A moll* gesetzte Muster, nach *D moll*, also in seine Unterquinte versetzt. Die Regelmässigkeit der Bewegung scheint also zu fordern, dass man das *D moll* in der Fortsetzung nach *G*, und von *G* nach *C*, &c:.., versetze, – was jedoch hier nicht befolgt wird; deñ aus *D moll* geht man nach *C*, (also nach der Untersekunde) und aus *C* nach *G*, (der Unterquarte). Diese Art von Veränderungen ist auch in der Bildung der harmonischen Fortschreitungen gebräuchlich, sobald die Verkettung der Accorde und Töne mit Freiheit vor sich gehen kann.

Andere Fortschreitung derselben Art :

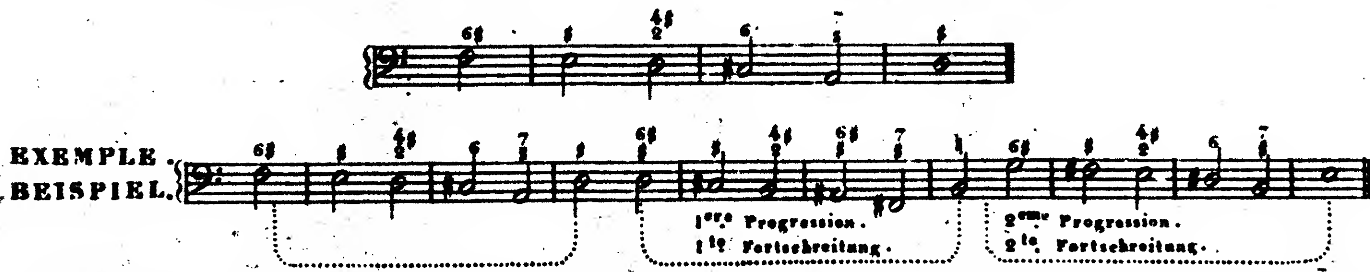


Un modèle en ton mineur peut souvent se trouver majeur dans la Progression *et vice-versa*, comme l'a fait voir l'exemple précédant.

5° Modèle de six accords :

Ein Muster im Moll-Ton kañ in der Fortschreitung oft *dur* werden, und umgekehrt, wie das vorhergehende Beispiel zeigt :

5tes Muster, aus 6 Accorden bestehend :



Toutes ces Progressions rentrent en même temps dans la théorie des modulations, parce qu'il n'est pas possible de créer une marche harmonique avec un modèle, qui commence par un accord dissonnant, sans moduler continuellement.

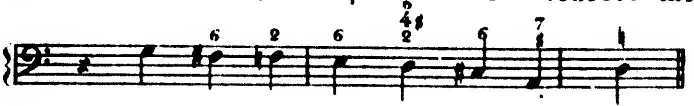
Alle diese Fortschreitungen gehören zur Lehre von den Ausweichungen, da es nicht möglich ist, eine harmonische Fortschreitung, deren Muster mit einem dissonierenden Accorde anfängt, zu bilden, ohne im̄er weiter fortzumodulieren.
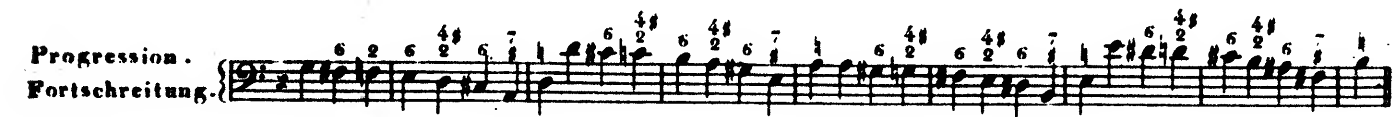
On n'use de ces sortes de Progressions que dans des morceaux qui permettent de moduler dans des tons éloignés ; dans le cas contraire, il faut employer de préférence les marches harmoniques qui se font diatoniquement, c'est-à-dire, avec des accords pris dans la même Gamme ou avec des Modulations *passagères* dans les tons relatifs.

Man gebraucht also diese Art von Fortschreitungen nur in Tonstücken, in welchen Ausweichungen nach entfernten Tonarten erlaubt sind ; im entgegengesetzten Falle muss man vorzüglich jene harmonischen Gänge anwenden, welche diatonisch fortschreiten, das heisst, wo die Accorde aus der bestehenden Scale gebildet, oder die Ausweichungen in die verwandten Tonarten nur *durchgehend* sind.

6e Modèle de huit accords :

6tes Muster mit acht Accorden:





Nous avons jusqu'ici considéré ce travail seulement sous le rapport de l'Harmonie, il faut maintenant l'appliquer à la Mélodie et montrer dans quels cas cette dernière provoque une marche harmonique pour être accompagnée. Cela nous fournira en même temps des exemples dans lesquel les marches harmoniques restent dans le même ton où ne modulent que très légèrement.

Wir haben diesen Gegenstand bis jetzt nur in Rücksicht der Harmonie betrachtet, nun müssen wir ihn auch auf die Melodie anwenden und die Fälle anzeigen, wo diese letztere, um begleitet zu werden, eine harmonische Fortschreitung erfordert. Dieses wird uns zugleich zu Beispielen führen, wo die harmonischen Fortschreitungen in derselben Tonart bleiben oder nur leicht ausweichen.

DE L'UNION DES PROGRESSIONS HARMONIQUES ET MÉLODIQUES.
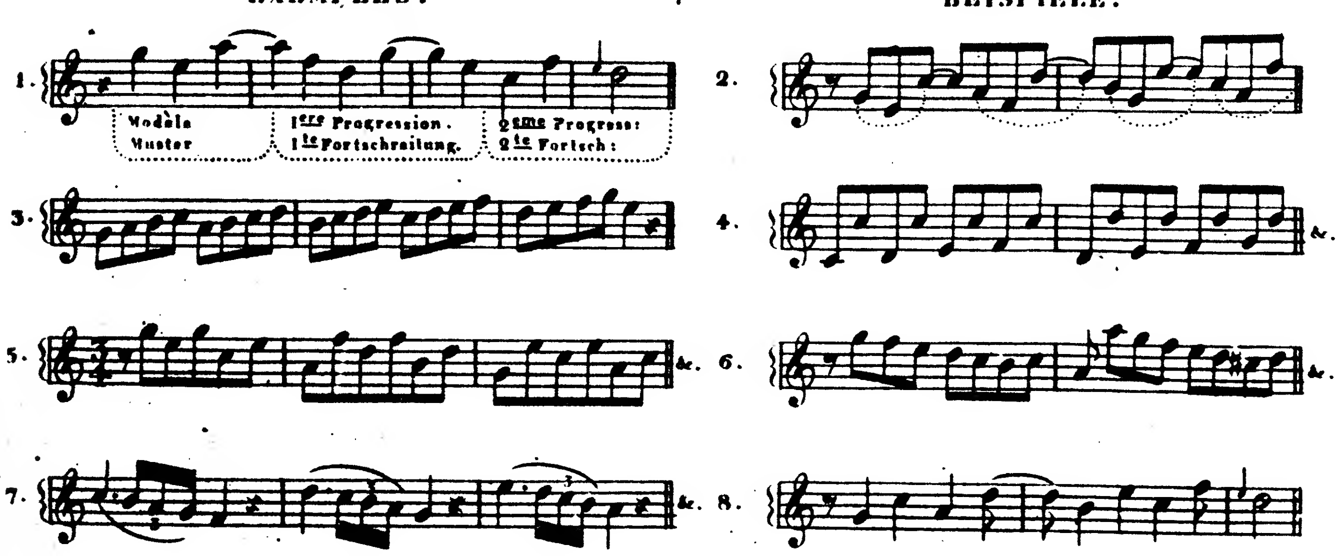
La Mélodie possède une quantité infinie de petits traits qu'elle répète par Progression deux, trois, ou quatre fois de suite.

VON DER VEREINIGUNG DER HARMONISCHEN MIT DEN MELODISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Die Melodie besitzt eine Menge kleiner Züge, welche sie fortschreitend zwei- drei- oder viermal wiederhohlt.

EXEMPLES:

BEISPIELE.
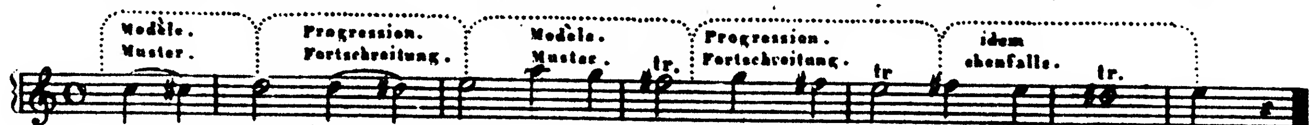


Jl y a des Progressions mélodiques qui présentent beaucoup de difficultés quand on veut les accompagner régulièrement par des Progressions harmoniques, tandis que d'autres peuvent devenir la source de Marches harmoniques neuves et piquantes qu'on auroit cherché vainement sans leur secours.

Dans tous les cas il est plus difficile de trouver des Marches harmoniques sur un chant donné que de les concevoir abstraction faite de toute Mélodie. Voici un chant qui contient deux modèles différentes.

Es giebt melodische Fortschreitungen, die viele Schwierigkeiten darbiethen, weñ man sie regelmässig mit harmonischen Fortschreitungen begleiten will, während andere dagegen eine Quelle von neuen und interessanten harmonischen Gängen werden, die man ohne deren Hilfe vergeblich gesucht hätte.

Jedenfalls ist es schwerer, zu einer gegebenen Melodie harmonische Fortschreitungen aufzufinden, als deren mit Ausschluss jedes Gesanges hervorzubringen. Hier ist ein Gesang, der zwei verschiedene Muster enthält:

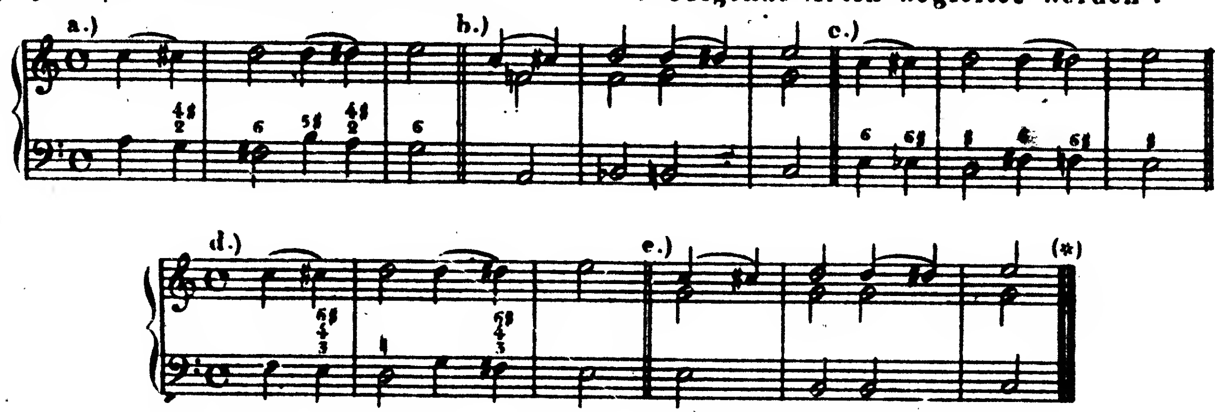


Dont chacun est susceptible d'une marche ou Progression harmonique.

La première partie de ce chant peut s'accompagner des 5 manières suivantes.

Jeder derselben ist einer harmonischen Fortschreitung fähig.

Der erste Theil dieses Gesanges kann auf 5 folgende Arten begleitet werden.
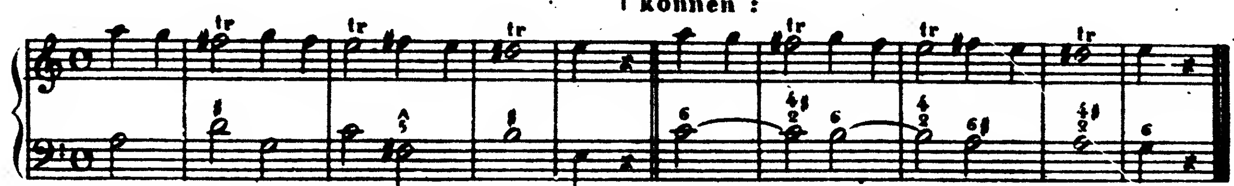


Voilà donc cinq manières differentes d'accompagner une progression melodique dont les 4 premières sont de véritables marches harmoniques.

La seconde Progression melodique dont les trois premières notes sont le Modèle, n'offre pas la même richesse. Voici deux marches harmoniques qui peuvent servir à l'accompagner:

Da sind nun fünf verschiedene Arten, eine melodische Fortschreitung zu begleiten, wovon die 4 ersten wahrhaft harmonische Gänge sind.

Die 2te melodische Fortschreitung, wovon die drei ersten Noten das Muster sind, biethet nicht dieselbe Reichhaltigkeit dar. Hier sind 2 harmonische Gänge, welche ihr zur Begleitung dienen können:



(*) Comme il ne s'agit ici que de phrases chantantes isolément prises, et non du début ou de la terminaison d'un morceau de Musique, il est indifférent de commencer ou finir la Progression par tel ou tel autre accord, renversé ou non renversé.

(*) Da es sich hier nur um einzeln genommene Gesangsphrasen, und nicht um den Beginn oder Schluss eines Tonstückes handelt, so ist es gleichgültig, die Fortschreitung mit diesem oder jenem, umgekehrten oder nicht=umgekehrten Accorde anzufangen und zu enden.

Lorsqu'une Progression mélodique se présente, il faut d'abord examiner si elle est susceptible de plusieurs accompagnements, afin de choisir le plus convenable.

Dans les morceaux de Musique où la Progression mélodique peut ou doit être souvent rappelée, (comme dans le genre Fugué), il est important de connaître et d'employer cette richesse d'accompagnement, parcequ'elle y est fort à sa place.

C'est également en consultant la Basse fondamentale que l'on parviendra à accompagner les marches mélodiques

Toutes les fois que la Basse fondamentale pourra procéder sans exceptions, c'est-à-dire par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures, il faudra préférer ce moyen, surtout lorsqu'on ne pourra employer des accords dissonnans sans nuire à la Mélodie, ou qu'on voudra les éviter pour obtenir un accompagnement plus doux, par exemple:

Weñ eine melodische Fortschreitung vorkoṁt, so muss man zuvörderst untersuchen, ob sie mehrfacher Begleitung fähig ist, um sodañ die schicklichste auszuwählen.

Jn solchen Tonstücken, wo die melodische Fortschreitung oft wiederhohlt werden kañ oder soll, (wie im fugirten Styl,) ist es wichtig diesen Reichthum von Begleitungsarten zu kennen und zu benutzen, weil er da sehr an seinem Platze ist.

Auch bei melodischen Fortschreitungen wird die Begleitung durch Untersuchung des Fundamental-Basses aufgefunden.
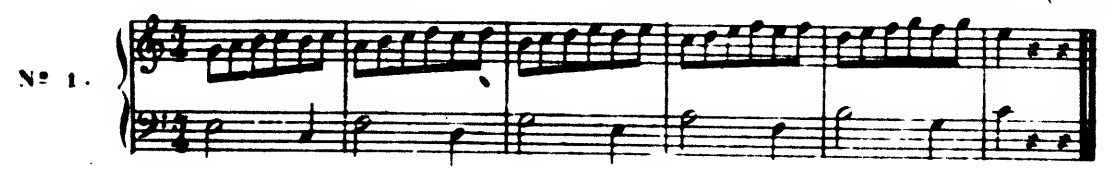
Jedesmal, wo der Fundamental-Bass ohne Ausnahme angewendet werden kann, also nähmlich, nach Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten sich bewegend, muss man ihn auf solche Weise vorziehen, besonders weñ dissonierende Accorde nicht angewendet werden köñten, ohne der Melodie zu schaden, oder weñ man sie vermeiden wollte, um eine sanftere Begleitung zu erlangen, z:B:

ANALYSE.

N.º 1.) La Basse fondamentale procède par Tierces et Quintes inférieures. L'harmonie et la mélodie restent dans le même ton; dans ce cas la progression harmonique peut quelquefois avoir lieu sur une Pédale, comme dans l'exemple ci-dessous. (voy: N.º 2.)
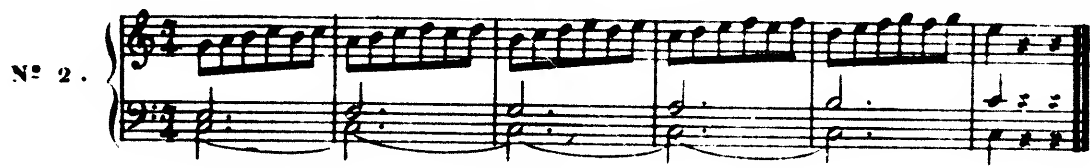
ZERGLIEDERUNG
(der nachfolgenden Beispiele.)

N.º 1.) Der Grundbass schreitet in Unterterzen und Unterquinten fort. Harmonie und Melodie bleiben in selber Tonart; in diesem Falle kann die harmonische Fortschreitung bisweilen auf einem Orgelpunkte statt finden, wie es in folgendem Beispiele geschieht. (siehe N.º 2.)
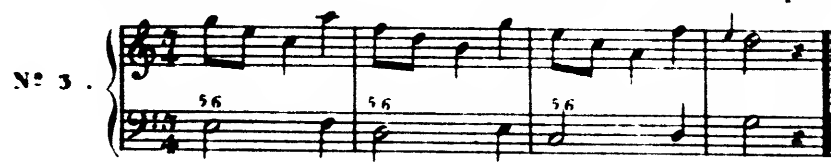


N.º 2.) Progression harmonique sur la Pédale.

N.º 2.) Fortschreitung auf dem Orgelpunkte.
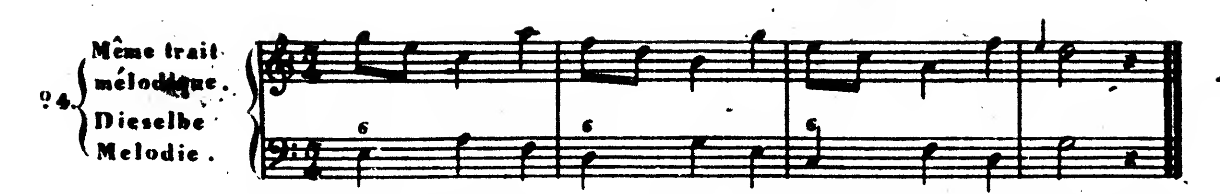


N.º 3. La Basse fondamentale procède également par Tierces et Quintes inférieures.

N.º 3. Auch hier geht der Grundbass nach Unterterzen und Unterquinten.
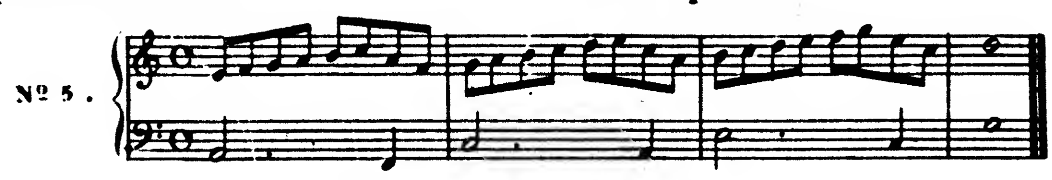


N.º 4.) Les Notes fondamentales font deux fois de suite Tierce inférieure et une fois Quinte inférieure, sous la même Mélodie.

N.º 4.) Die Grundnoten bilden, unter derselben Melodie, zweimal nach einander Unterterzen und einmal eine Unterquinte.
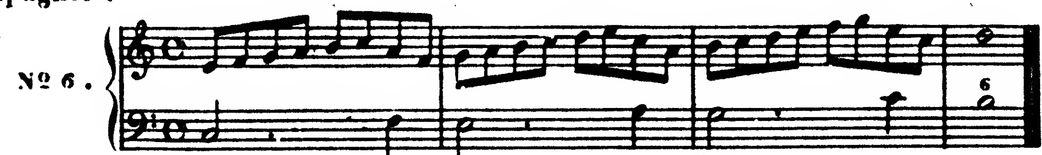


Nº 5.) La Basse fondamentale marche par Tierce et Quarte inférieures.

Nº 5.) Der Grundbass geht in Unterterzen und Unterquarten.



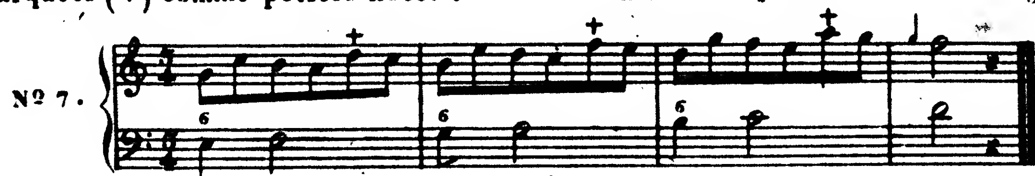
Nº 6.) La Basse fondamentale fait deux exceptions *(Fa, Mi, et La, Sol)* ce qui peut avoir lieu quand les Progressions mélodiques sont difficiles à accompagner.

Nº 6.) Der Grundbass macht zwei Ausnahmen, *(F, E, und A, G)* was statt haben kañ, weñ die melodischen Fortschreitungen schwierig zu begleiten sind.



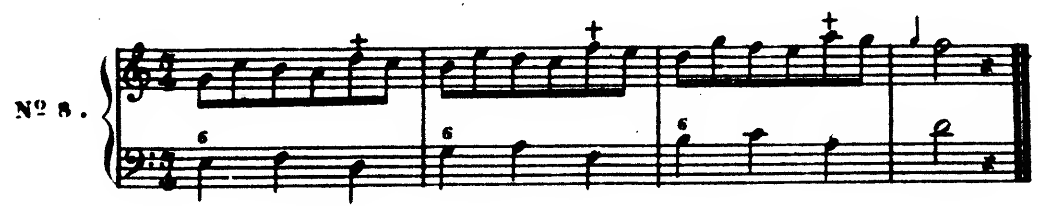
Nº 7.) Dans cet exemple il faut envisager les notes marquées (+) comme petites notes. (*)

Nº 7.) Jn diesem Beispiele muss man die mit (+) bezeichneten Noten als Vorschläge ansehen. (*)



Nº 8.) Dans cet exemple ces mêmes Notes marquées (+) sont considérées comme Notes réelles et par conséquent accompagnées avec d'autres accords. La Basse fondamentale de ces deux exemples fait encore des exceptions motivées par la nature du trait Mélodique.

Nº 8.) Jn diesem Beispiele sind dieselben mit (+) bezeichneten Noten als wesentliche genoñen, und daher von andern Accorden begleitet. Der Grundbass dieser beiden Beispiele macht auch noch Ausnahmen, deren Ursachen in der Eigenthümlichkeit des melodischen Musters liegen.
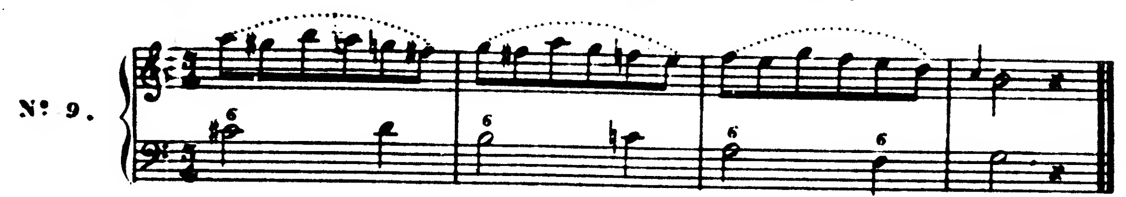


(*) Jl est très important dans ces marches de savoir bien diviser les Notes de la Progression mélodique en Notes réeles et accidentelles. Jl y a des cas où l'on peut envisager les mêmes Notes, tantôt comme réelles et tantot comme accidentelles, (c'est-à-dire passagères ou petites Notes,) ce qui donne lieu dans ce cas à deux accompagnements différens.

(*) Es ist bei diesen Gängen sehr wichtig, in den melodischen Fortschreitungen die Noten in wesentliche und durchgehende wohl eintheilen zu wissen. Es giebt Fälle, wo man die nähmlichen Noten bald als wesentliche, bald als zufällige, (nähmlich als durchgehende oder Vorschlagsnoten) anzusehen und zu behandeln hat, was dann in solchem Falle zu zwei verschiedenen Begleitungen Anlass giebt.
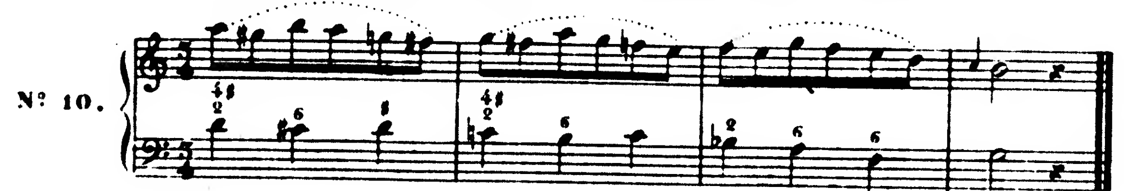
Nº 9.) La Basse fondamentale procéde par quintes inférieures, et la Progression harmonique cesse au 6e accord.

Nº 9.) Der Grundbass geht in Unterquinten, und die harmonische Fortschreitung endet mit dem 6ten Accord.
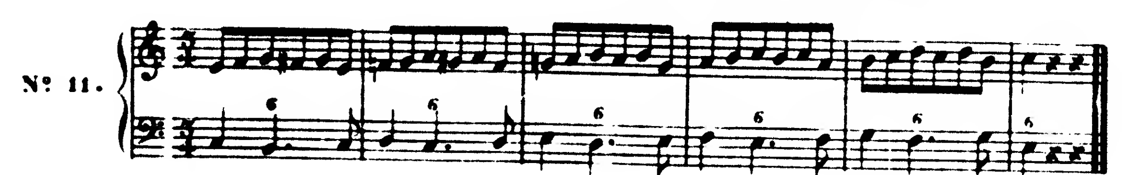


Nº 10. La premiére Note du modéle mélodique de l'exemple précédent peut être envisagée comme *petite Note*; c'est pourquoi on peut en modifier l'harmonie de la maniere suivante:

Nº 10. Die erste Note des melodischen Musters im vorhergehenden Beispiele kann als *Vorschlag* angesehen, und daher die Harmonie auf folgende Art verändert werden:
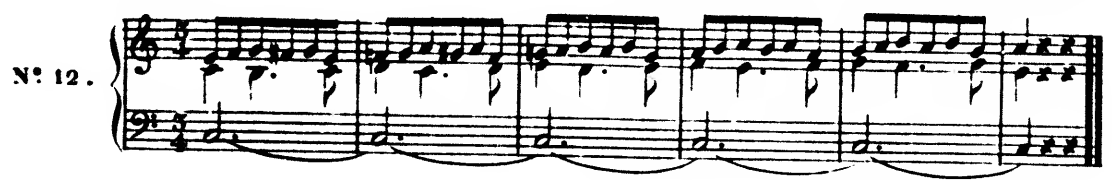


Nº 11.) La Progression mélodique de cet exemple est une de celles qui admettent difficilement une marche harmonique régulière. Aussi la Basse fondamentale fait-elle ici des exceptions.

Nº 11.) Die melodische Fortschreitung dieses Beispieles ist eine von jenen, welche nur mit Schwierigkeit eine regelmässige harmonische Fortschreitung zu lassen. Auch macht der Grund Bass hier Ausnahmen.
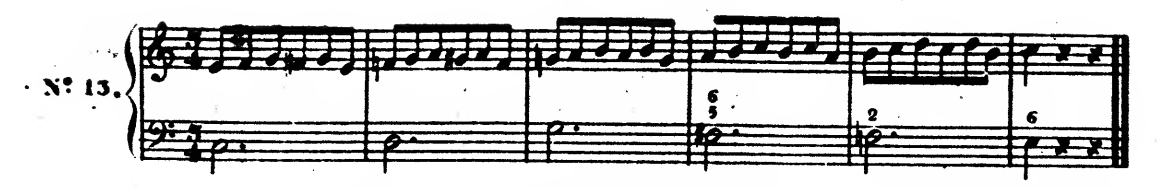


Nº 12.) Un suite d'accords, telle que celle de l'exemple précédent produit plus d'effet sur la Pédale. Cette note grave et immobile enveloppe pour ainsi dire tous les accords et les lie plus etroitement en les rappelant sans cesse à la tonique.

Nº 12.) Eine solche Accordenreihe, wie im vorigen Beispiele, bringt auf dem Orgelpunkte weit bessere Wirkung hervor. Diese schwere und unbewegliche Note umfasst, so zu sagen, alle Accorde und bindet dieselben aneinander, indem sie sie stets auf die Tonica zurückführt.
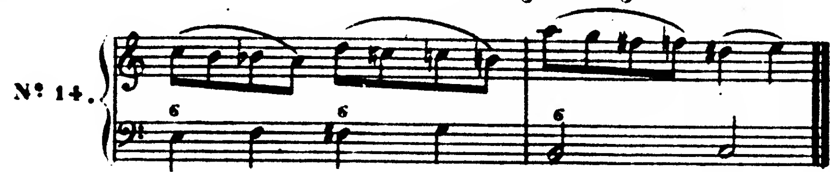


Nº 13.) Autre moyen d'accompagner la progression précédente qui est souvent préférable aux marches harmoniques régulières. Jl est cependant des progressions melodiques qui n'admettent point cette simplicité d'accords et que l'on ne peut accompagner sans d'avoir recours aux marches harmoniques.

Nº 13.) Eine andere Art, die vorhergehende Fortschreitung zu begleiten, die oft den regelmässigen harmonischen Fortschreitungen vorzuziehen ist. Es giebt übrigens melodische Fortschreitungen, welche diese Einfachheit der Accorde nicht zulassen, und die man nur mit Hilfe der harmonischen Fortschreitungen begleiten kann.
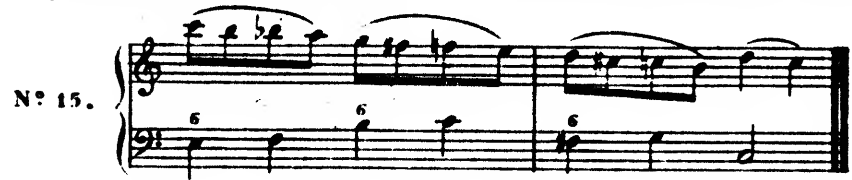


Nº 14.) Cet exemple n'est guère susceptible d'une autre harmonie.

Nº 14.) Bei diesem Beispiele ist keine andere Begleitung anwendbar.
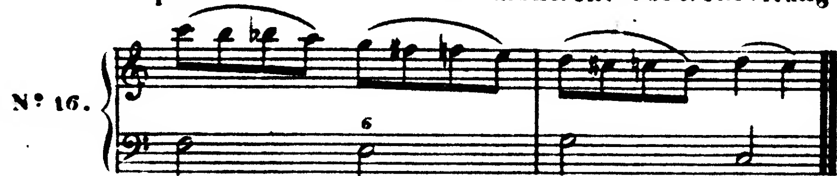


Nº 15.) Dans cet exemple le modèle se compose des quatre premières notes du chant.

Nº 15.) In diesem Beispiele besteht das Muster aus den 4 ersten Noten des Gesanges.



Nº 16.) Même modèle mélodique accompagné sans progression hamonique.
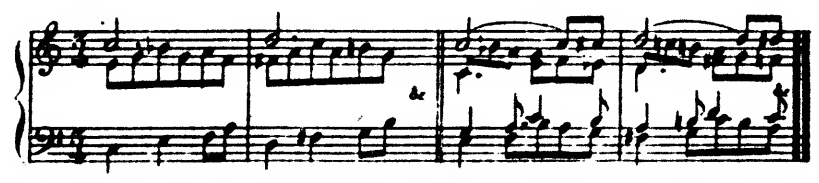
Nº 16.) Dasselbe melodische Muster, ohne harmonische Fortschreitung begleitet.



Nous recommandons aux élèves de s'exercer fréquemment dans ce travail.

Wir empfehlen den Schülern sich in diesen Aufgaben fleissig zu üben. (30)

30.) Anmerkung des Übersetzers. Und zwar in der Folge auch mehrstimmig. Z: B:



So wie auch in allen andern Ton = und Takt = Arten. Endlich sind solche Aufgaben, die der Schüler sowohl in Rücksicht auf die melodischen Muster, als auf die harmonische Begleitung, so häufig als möglich selber zu erfinden trachten muss, nicht nur zweizeilig (für das Clavier,) sondern auch vierzeilig (für das Violinquartett oder die Singstimmen) aufzuschreiben, weil in dieser Form die Stimmenführung einen grösseren Spielraum gewährt.

Cet exercice, quoique varié à l'infini, se réduit uniquement à donner à un modèle mélodique un accompagnement qui puisse se transposer avec ce modèle même.

Diese Übung, obschon ins Unendliche veränderbar, besteht doch nur einzig darin, zu einem melodischen Muster eine Begleitung zu setzen, welche mit dieser Melodie selber versetzt werden kann.

VOICI LE TABLEAU DE CETTE OPÉRATION.

(a) Modèle mélodique.
(b) Progression mélodique en restant dans le même ton ou en modulant.

(a) Modèle harmonique.
(b) Progression harmonique en restant dans le même ton ou en modulant.

La Mélodie, quoique restant dans le même ton, supporte quelque fois un accompagnement dont l'harmonie module.

Ce contraste apparent produit de l'effet et fait valoir la mélodie; c'est une ressource delicate et dont parconséquent il ne faut point abuser.

HIER IST DIE DARSTELLUNG DIESES VERFAHRENS.
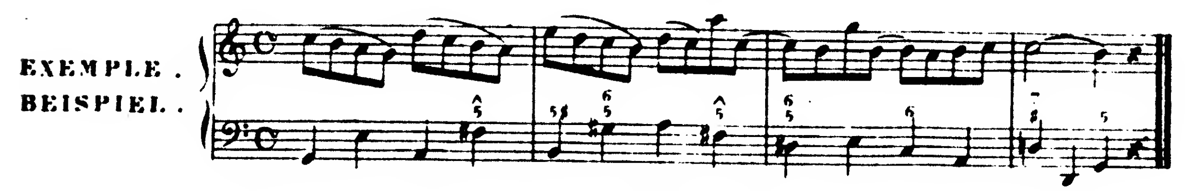
(a) Melodisches Muster.
(b) Melodische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert.

(a) Harmonisches Muster.
(b) Harmonische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert.

Die Melodie, obschon sie in derselben Tonart bleibt, verträgt bisweilen eine Begleitung, deren Harmonie moduliert.

Das scheinbar Wiedersprechende dieses Kontrastes ist wirkungsvoll und giebt der Melodie neuen Werth. Es ist ein zartes Hilfsmittel, das man daher nicht missbrauchen darf.
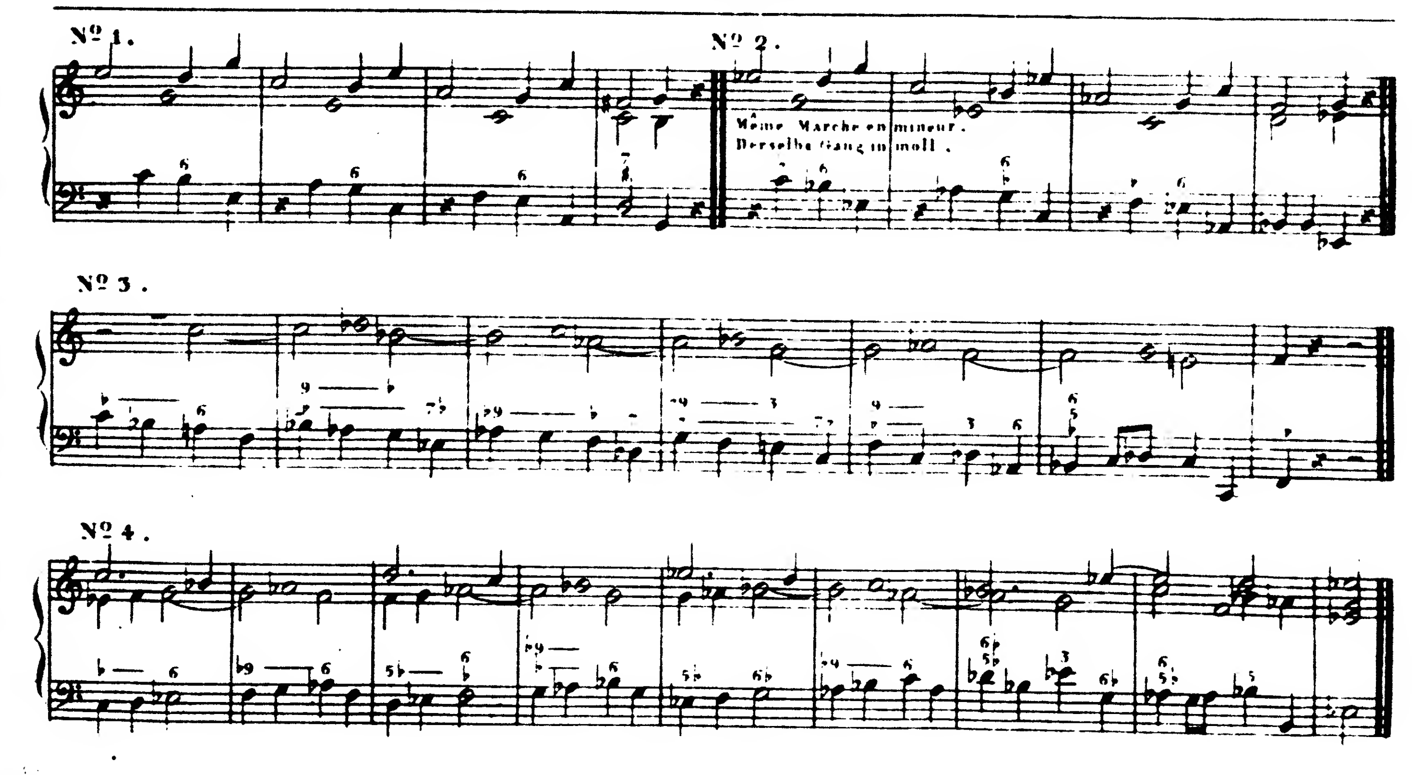
EXEMPLE. BEISPIEL.
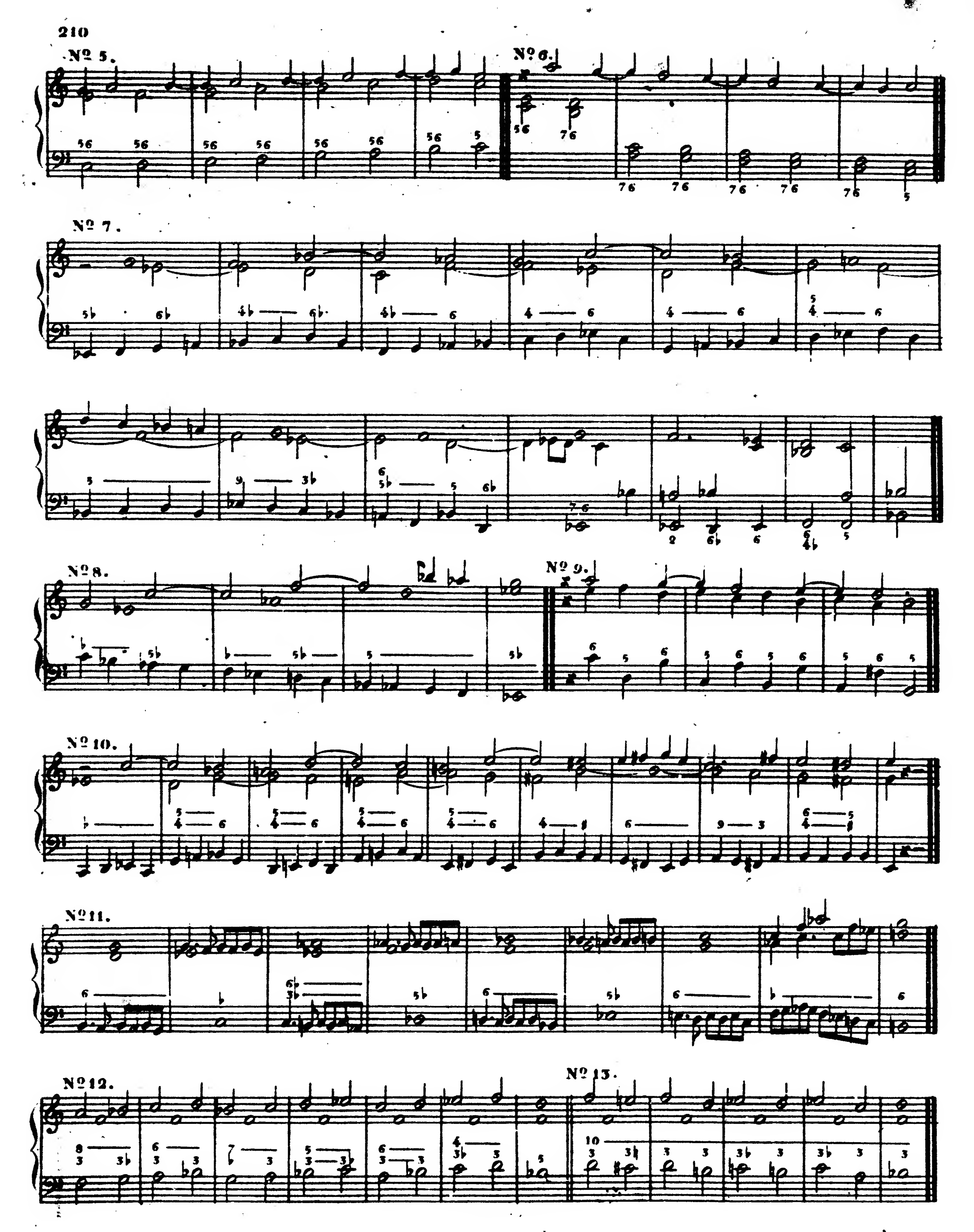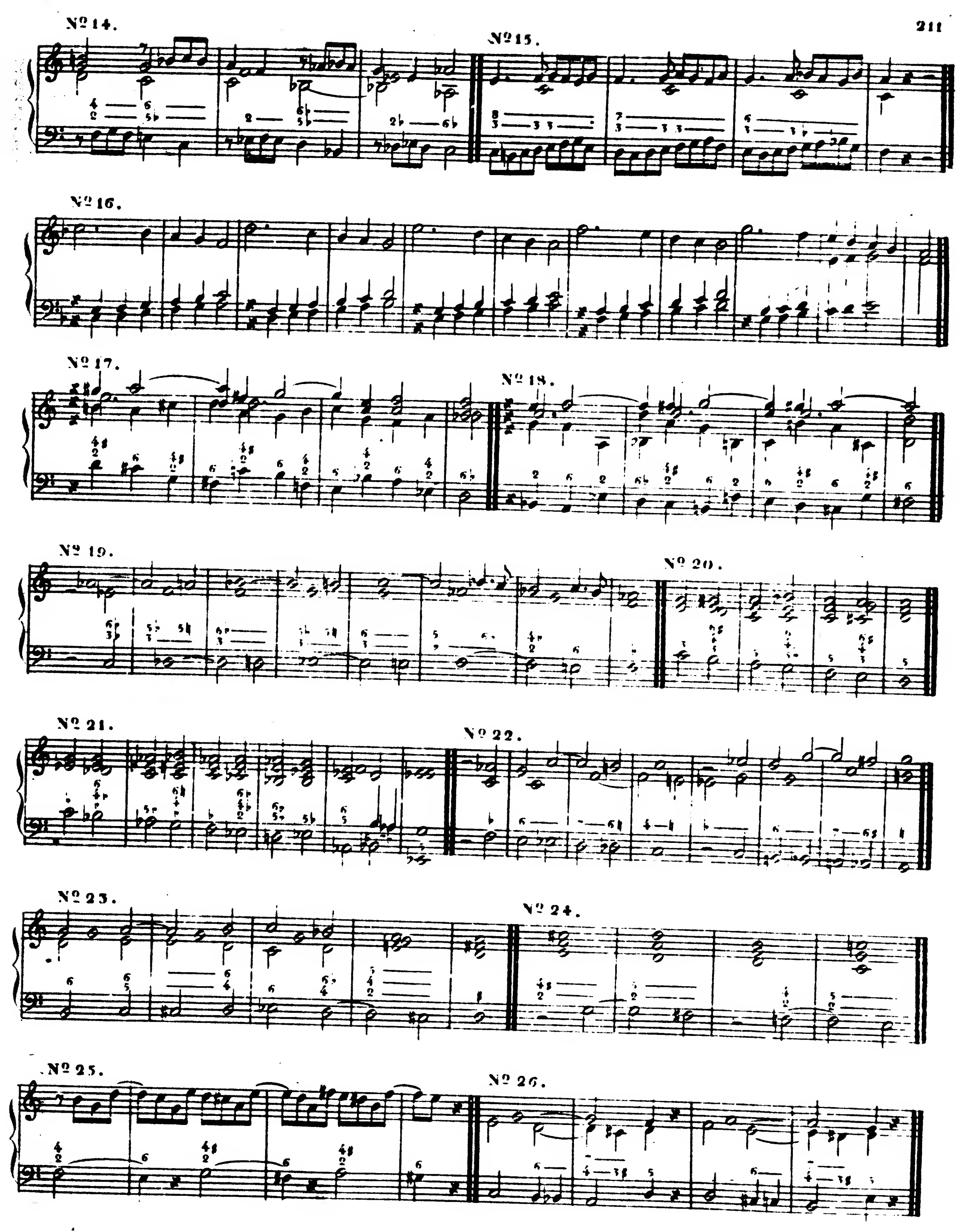


Nous terminerons cet article par les différentes marches ou progressions harmoniques contenues dans la table suivante:

Wir enden diesen Abschnitt mit verschiedenen in folgender Beispielsamlung enthaltenen harmonischen Fortschreitungen: (31.)
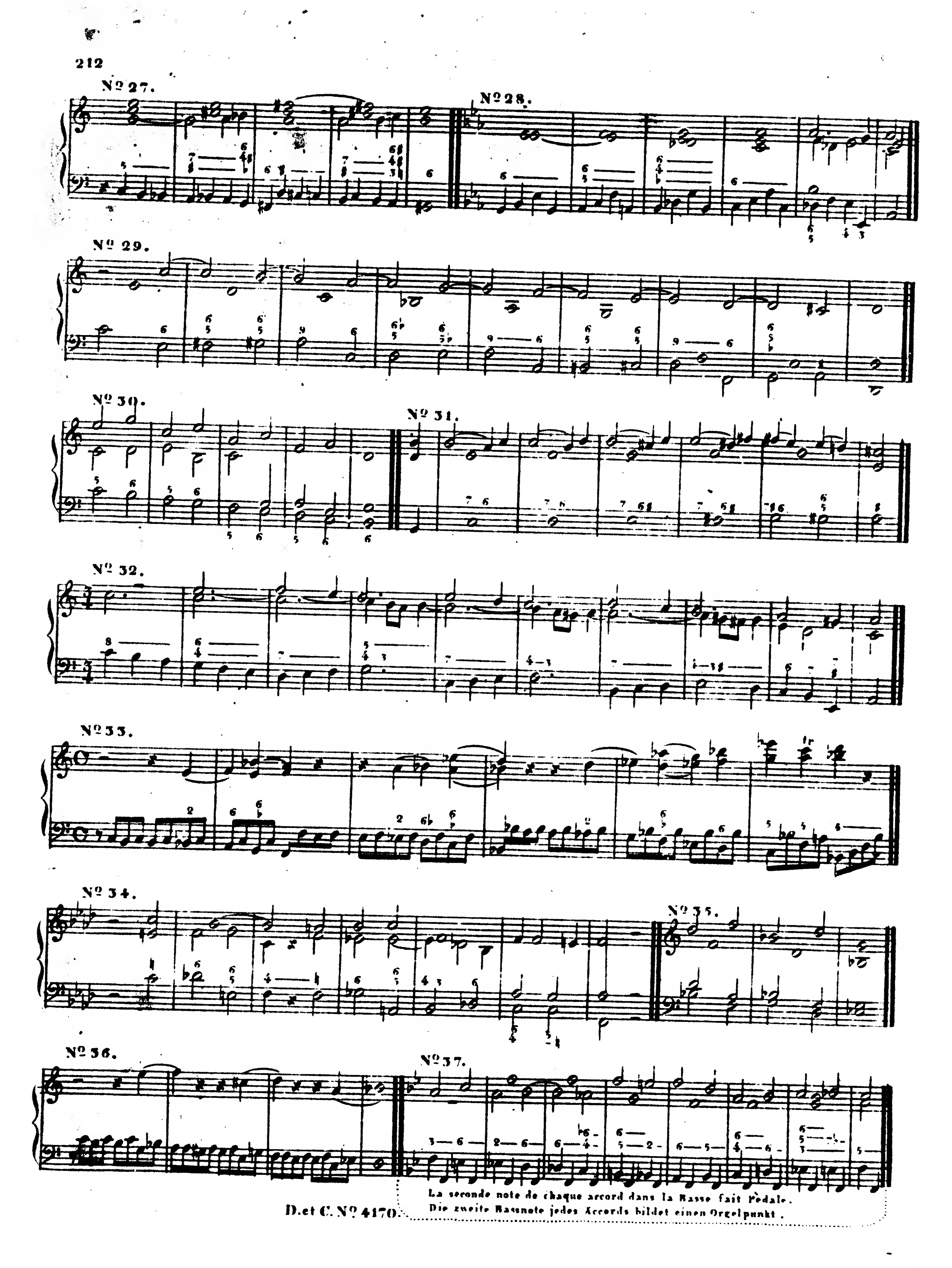
31.) Anmerkung des Übersetzers. Welche vom Schüler nicht minder wie alles Andere in den übrigen Tonarten auszuführen, so wie auch schriftlich zu übersetzen sind.
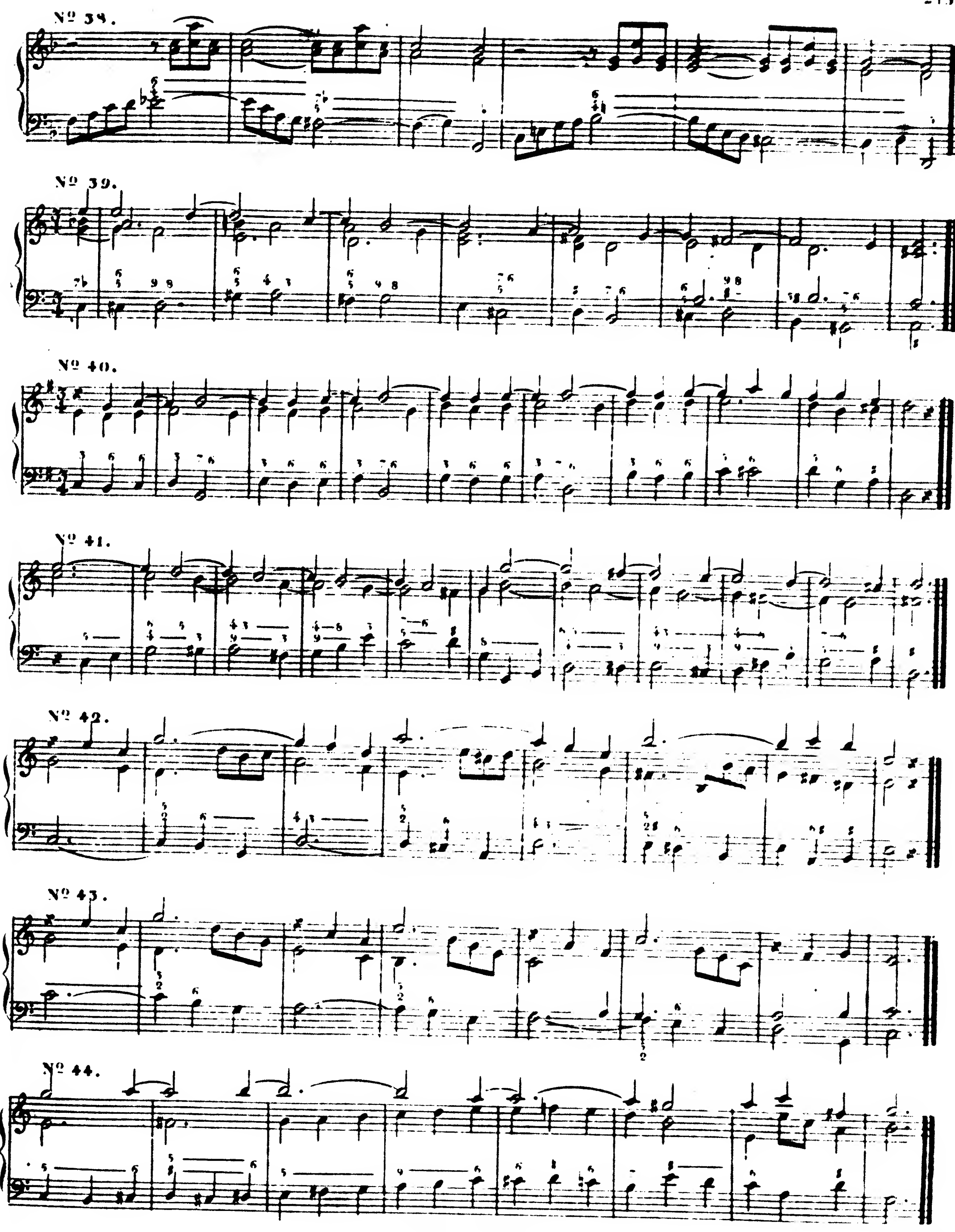



Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.
Nº 8.
Nº 9.
Nº 10.
Nº 11.
Nº 12.
Nº 13.
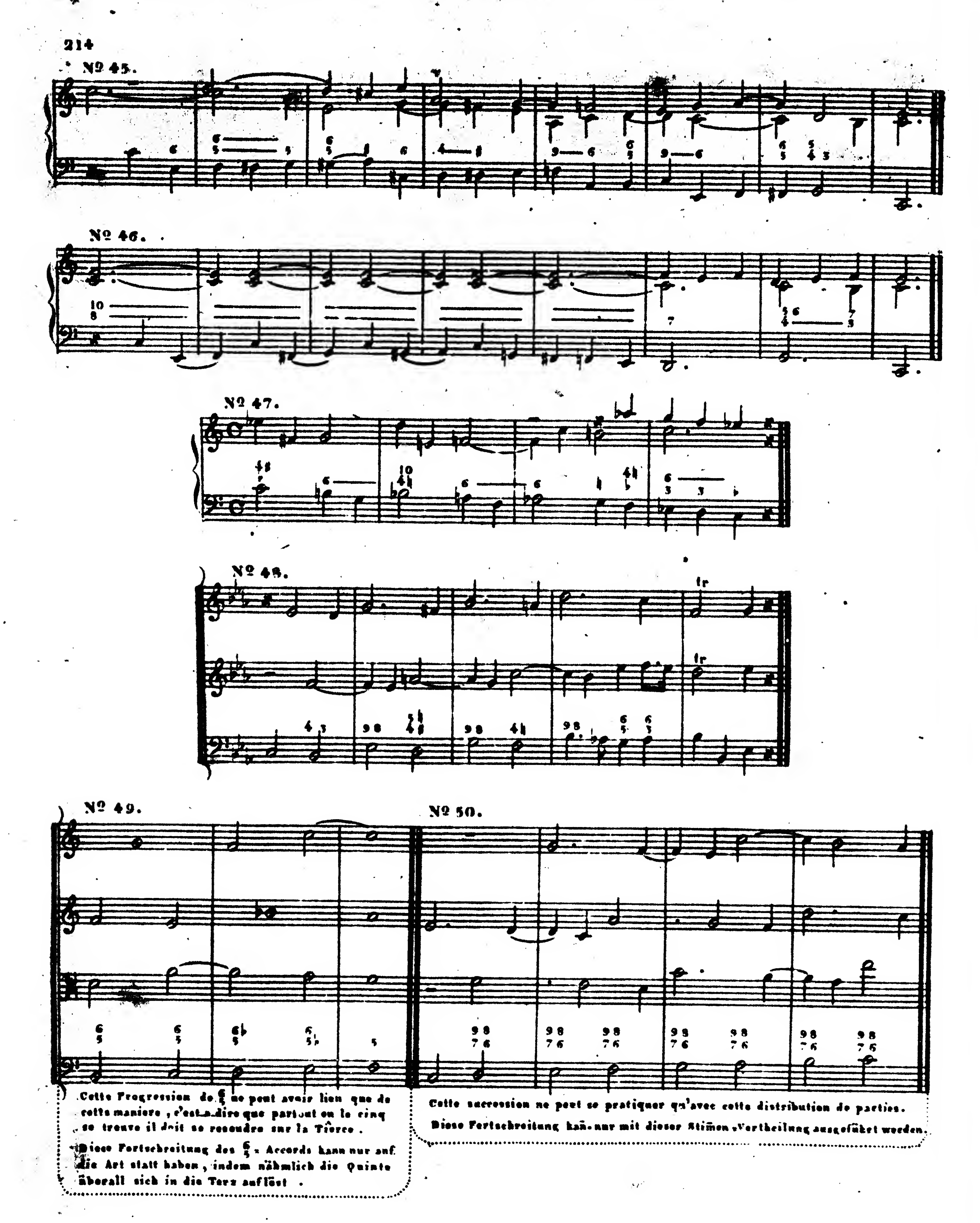


Nº 14.
Nº 15.
Nº 16.
Nº 17.
Nº 18.
Nº 19.
Nº 20.
Nº 21.
Nº 22.
Nº 23.
Nº 24.
Nº 25.
Nº 26.



Nº 27.
Nº 28.
Nº 29.
Nº 30.
Nº 31.
Nº 32.
Nº 33.
Nº 34.
Nº 35.
Nº 36.
Nº 37.
La seconde note de chaque accord dans la Basse fait Pédale.
Die zweite Bassnote jedes Accords bildet einen Orgelpunkt.



Nº 38.
Nº 39.
Nº 40.
Nº 41.
Nº 42.
Nº 43.
Nº 44.


Nº 45.
Nº 46.
Nº 47.
Nº 48.
Nº 49.
Nº 50.
Cette Progression de 6/5 ne peut avoir lieu que de cette maniere, c'est-à-dire que partout ou le cinq se trouve il doit se resoudre sur la Tierce.
Diese Fortschreitung des 6/5 = Accords kann nur auf die Art statt haben, indem nähmlich die Quinte überall sich in die Terz auflöst.
Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.
Diese Fortschreitung kañ nur mit dieser Stimen-Vertheilung ausgeführt werden.

DRITTER



Troisième Partie.

TABLE DES MATIÈRES DE LA TROISIÈME PARTIE. | JNHALT DES DRITTEN THEILS.

D. et C. N° 4170.

DE LA DIFFÉRENCE ENTRE LA MUSIQUE SÉVÈRE ET LA MUSIQUE LIBRE.

Toute Musique, libre ou sévère, doit être *purement* écrite; c'est-à-dire, qu'elle doit etre exempte de fautes. Le mot *libre* n'implique point ici admission de licences arbitraires.

Mais il y a des productions ou l'harmonie doit être traitée avec plus de rigueur; et on les distingue par les noms de *Musique sévère*, *contre-point sévère* ou *harmonie sévère*. (a)

Cette sévérité consiste en ce qu'on évite 1° la marche de deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave; (b) 2° l'emploi des accords brisés et des petites notes; 3° la prédomination d'une seule partie; 4° les chants ou les traits communs; 5° les modulations enharmoniques.

D'un autre coté on exige dans cette sorte de Musique 1° que chaque partie ait des dessins particuliers qui la distinguent des autres, c'est-à-dire qu'aucune ne soit uniquement partie de remplissage 2° que les marches harmoniques y soient fréquentes et neuves; 3° qu'on fasse fréquemment usage des suspensions; 4° que l'on employe les imitations, les canons, le genre fugué, le contrepoint double, en un mot toute harmonie susceptible de renversement. (c)

Les productions du genre sévère sont:

1° La plus grande partie de la Musique d'Eglise.
2° La Fugue et les Canons.
3° La Musique d'Ecole ou d'Etude.

VON DEM UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DER STRENGEN UND DER FREIEN MUSIK.

Jede Musik, sey sie frey oder streng, muss *rein*, das heisst, fehlerlos geschrieben seyn. Das Wort *frei* deutet hier keine Zulassung von willkührlicher Regellosigkeit an.

Aber es giebt musikalische Schöpfungen, wo die Harmonie mit mehr Strenge behandelt werden muss; und man unterscheidet sie durch die Namen *strenge Musik*, *strenger Contrapunkt*, oder *strenge Harmonie*. (a)

Diese Strenge besteht darin, dass man vermeidet: 1tens den Gang zweier oder mehrerer Stimen im Unison, oder in der Octave; (b) 2tens den Gebrauch der gebrochenen Accorde und der Vorschläge; 3tens das Vorherrschen einer einzelnen Stime; 4tens gemeinen Gesang und gewöhnliche Sätze; 5tens die enharmonischen Ausweichungen.

Dagegen fordert man anderer Seits in dieser Musikgattung: 1tens dass jede Stime einen eigenen, sie von den andern unterscheidenden Gesang führe, dass keine darunter eine blosse Ausfüllungsstimme sey; 2tens dass die harmonischen Gänge darin häufig und neu seyen; 3tens dass man die Verzögerungen öfters anwende; 4tens dass man von den Nachahmungen, dem Canon, dem fugirten Satz, dem doppelten Contrapunkt, mit einem Wort, von jeder, der Umkehrung fähigen Harmonie Gebrauch mache. (c)

Die zum strengen Styl gehörigen Compositions-Arten sind:

1tens Der grösste Theil der Kirchenmusik.
2tens Die Fuge und der Canon.
3tens Die zum Lehrfach und zum Studium gehörige Musik.

(a) Les mots *contre-point* et *harmonie* sont synonymes: ainsi les expressions *contre-point simple*, *contre-point double*, *contre-point fleuri*, *contre-point rigoureux*, sont les mêmes qu'harmonie simple, harmonie double, harmonie fleurie, harmonie rigoureuse.

(b) Il est bien entendu que cette sévérite ne peut s'étendre aux masses de l'orchestre, quand il faut doubler ou tripler le fond de l'harmonie.

(c) Le contre-point double, les imitations, les Canons, la Fugue et le genre Fugué forment la matière que l'on discute dans les traités de la Fugue.

(a) Die Worte *Contrapunkt* und *Harmonie* sind gleich bedeutend. Also sind die Ausdrücke *einfacher Contrapunkt*, *doppelter Contrapunkt*, *verzierter Contrapunkt*, *strenger Contrapunkt*, dieselben wie einfache Harmonie, doppelte Harmonie, verzierte Harmonie, strenge Harmonie.

(b) Es versteht sich, dass diese Strenge nicht auf die Orchestermassen angewendet werden kann, wenn man die Harmonie verdoppeln, oder verdreifachen muss.

(c) Der doppelte Contrapunkt, die Nachahmungen, der Kanon, die Fuge und der Fugen-styl sind Gegenstände, die in den letzten Theilen dieses Werkes, in den Abhandlungen von der Fuge gelehrt werden.

Dans la Musique libre au contraire on peut se servir de tout ce qu'on doit eviter avec soin dans celle dont nous venons de parler .

1° On y fait souvent marcher deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave .

2° Le plus souvent une seule partie y prédomine et les autres ne font qu'accompagner .

3° Les Modulations s'y font avec beaucoup de liberté ; elles y suivent en quelque sorte le caprice de l'auteur . Souvent aussi on y reste fort longtems dans le même ton ; ce qui est inadmissible dans la Musique sévère .

4° Les accords brisés s'y emploient fort souvent .

5° Les petites Notes et en général les Notes accidentelles y sont prodiguées, à l'exception des suspensions dont l'usage y est beaucoup plus rare .

6° La partie prédominante y fait à tout coup des octaves avec l'une ou l'autre partie accompagnante .

7° Des suites de Tierces ou de sixtes, ainsi que certaines formules de cadences vulgaires, s'y reproduisent à chaque instant .

8° On y observe moins de régularité dans la résolution des accords dissonnans .

Jn der freien Musik kañ man sich hingegen alles dessen bedienen, was in der eben besprochenen vermieden werden muss .

1tens Man lässt da oft zwei oder mehrere Stiñen im Unison oder in Octaven fortschreiten .

2tens Meistens herrscht da eine einzelne Stimme, während die andern nur begleiten .

3tens Die Ausweichungen gehen da mit vieler Freiheit vor sich ; sie folgen gewissermassen der Laune des Autors . Oft verweilt man auch da sehr lange in einer Tonart, was in der strengen Musik nicht zulässig ist .

4tens Die gebrochenen Accorde werden da sehr häufig angewendet .

5tens Die Vorschläge, und überhaupt die durchgehenden und zufälligen Noten sind da gehäuft, mit Ausnahme der Verzögerungen, deren Gebrauch hier weit seltener ist .

6tens Die vorherrschende Stiñe macht hier alle Augenblicke Octaven mit einer oder der andern Begleitenden .

7tens Terzen- und Sexten-Reihen, so wie gewisse Formeln und gewöhnliche Cadenzen wiederhohlen sich hier bei jeder Gelegenheit .

8tens Man beobachtet hier weit weniger die Regelmässigkeit bei Auflösung der Dissonanzen .(32)

32.) Anmerkung des Übersetzers. Auch die Stiñenführung kañ nicht so folgerichtig beobachtet werden , theils wegen Rücksicht auf den Umfang der Justrumente, und bei Clavier-Compositionen besonders, weil die Ausspannung der Finger beschränkt ist, und der Tonsetzer auch auf die Bequemlichkeit der Ausführung zu achten hat .

Les productions de la Musique libre sont :

1° Toutes celles qui font briller les instrumens et la voix ; le *Concerto*, les *Solos*, les *airs*, la *romance*, les *Canzonette*, les *Rondeaux* &c..

2° La Musique militaire, la Musique de chambre et en général la Musique théâtrale .

Jl y a en outre des ouvrages d'un genre mixte; tels sont les *Quatuors* dans le genre de Haydn, les *Symphonies* &c.. dont l'ensemble est un mélange d'harmonie rigoureuse et d'harmonie libre .

Dans les traités de composition et dans les écoles on n'enseigne que le *genre rigoureux* , tel qu'il existait du tems où *Fux* publia son *Gradus ad parnassum*, *Angelo Paradi* ses *documenti armonici* et *Gioseffo Zarlino* ses *institutioni armoniche* .

Die Erzeugnisse der freien Musik sind :

1tens Alle jene, welche die Justrumente oder die Stiñe glänzen lassen ; das *Concert*, die *Solo-Stücke*, *Gesänge*, die *Romanze*, das *Lied*, (die *Canzonette*), die *Rondo's*, &c : . .

2tens Die militärische Musik ; die Kammer-Musik, und überhaupt der Tonsatz für das Theater.

Es giebt überdiess noch Werke von gemischter Gattung ; solche sind die *Quartetten* in Haydn's Manier, die *Sinfonien*, &c:..deren Ganzes ein Gemisch von strenger und freier Harmonie ist .

Jn den Compositions-Lehrbüchern und Schulen lehrt man nur *die strenge Gattung*, so wie sie zu jener Zeit bestand, als *Fux* seinen *Gradus ad Parnassum*, *Angelo Paradi* seine *Documenti armonici*, und *Gioseffo Zarlino* seine *Jnstituzioni armoniche* herausgab .

Dans ce temps on ne connaissoit guère d'autre Musique que celle de l'ancien style d'Eglise *tres rigoureux*.

La composition musicale, comme tous les arts qui tendent toujours à leur perfectionnement, a fait depuis de grands progrès, fruits des lumières acquises par des essais plus ou moins heureux.

Le gout à changé à plusieurs reprises et très souvent à l'avantage de l'art dont on a reculé les bornes en introduisant successivement la Musique dramatique, la Musique instrumentale et celle de salon.

Ces nouveaux genres, en formant des virtuoses, des chanteurs et des cantatrices célèbres dont il fallut ensuite faire briller le talent, s'éloignèrent peu-à-peu du genre rigoureux enseigné dans les cours de composition et en usage dans la musique d'église; ils donnerent naissance à la *Musique libre* dont le style a prévalu.

On a donc tort de ne pas en enseigner les principes aux élèves qui, en sortant des mains de leurs maitres, sont déconcertés de n'entendre que de la musique composée dans un genre presque diamétralement opposé à celui qu'ils ont étudié; d'où il résulte que beaucoup d'élèves croyent que tout est permis dans la musique libre et, ce qui est encore plus dangereux, que l'etude approfondie de la composition devient tout-à-fait inutile.

DES IMITATIONS.

Cet article est un de ceux que l'on classe ordinairement dans les traités de la Fugue et du contre-point double. Mais il y a une partie de cette matière qui appartient à l'étude de l'harmonie; c'est pour cela que nous avons jugé à propos de l'insérer ici.

Les imitations se font en répétant une phrase ou un trait de chant, ou en reproduisant le dessin dans d'autres parties.

On se propose, par exemple, d'imiter le trait suivant:

Jn jener Zeit kañte man keine andere Musik, als die des alten, *sehr strengen* Kirchenstyls.

Die Tonsetzkunst hat, wie alle Künste, die ihrer Vollkoṁenheit entgegen reifen, seither grosse Fortschritte gemacht, die die Früchte der geläuterten, durch mannigfache mehr oder minder glückliche Versuche erlangten Ansichten sind.

Zu verschiedenen Malen hat der Geschmack sich verändert, und sehr oft hat man die Grenzen der Kunst zu ihrem Vortheile erweitert, indem man nach und nach die dramatische, die Jnstrumental- und die Salon-(oder Kammer)-Musik einführte.

Diese neuen Gattungen, indem sie Virtuosen, berühmte Sänger und Sängerinnen bildeten, welche ihre Talente in der Welt glänzen lassen wollten, entfernten sich nach und nach von dem strengen, in den Lehrbüchern und in der Kirchen-Musik gebräuchlichen Style; sie erzeugten die *freie Musik*, deren Styl vorherrschend geworden ist.

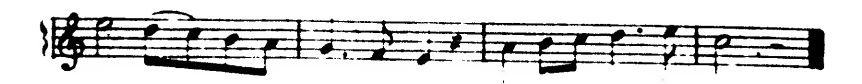
Man hat demnach Unrecht, deren Grundsätze den Schülern zu vorenthalten, welche, weñ sie aus der Hand des Meisters koṁen, erstaunt und betroffen sind, nur eine Gattung Musik zu hören, die derjenigen, welche sie studiert haben, beinahe schnurgrad entgegengesetzt ist; woraus dañ folgt, dass viele Schüler endlich glauben, in der freien Musik sey alles erlaubt, und, (was noch schlimmer und gefährlicher ist) das gründliche Studium der Composition sey ganz und gar unnütz.

VON DEN NACHAHMUNGEN. (IMITATIONEN.)

Dieser Gegenstand ist einer von jenen, die man gewöhnlich erst in den Abhandlungen von der Fuge und dem doppelten Contrapunkte zu besprechen pflegt. Aber ein Theil desselben gehört schon zu der Harmonie-Lehre; daher haben wir es für zweckmässig erachtet, ihn bereits hier einzuschalten.

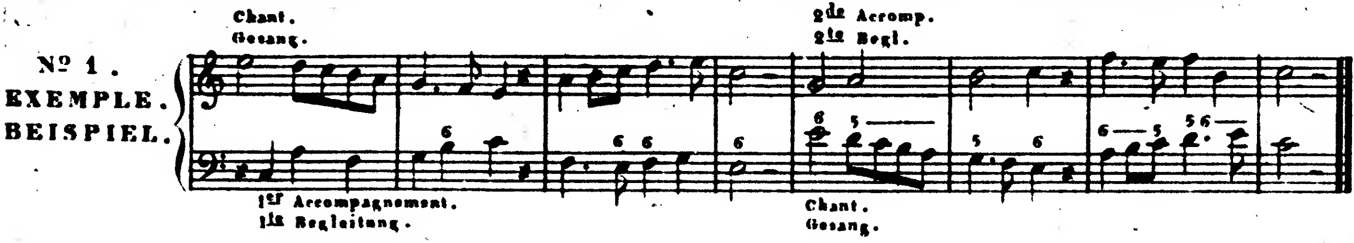
Die Nachahmungen werden gebildet, indem man einen Gedanken, (eine Gesangs-Phrase) wiederhohlt oder seinen Umriss in den andern Stimmen wieder hervorbringt, *(nachahmt.)*

Man nimmt sich, z:B:, vor, folgende Phrase zu imitieren:
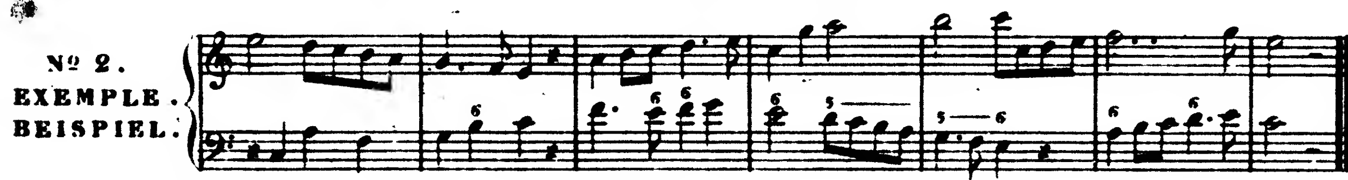


Jl est clair d'abord qu'après la quatrième mesure, une autre partie quelconque peut répéter le même passage soit dans le même ton soit dans un ton relatif.

Es ist zuförderst klar, dass nach dem vierten Takte, jede andere beliebige Stimme denselben Gedanken, entweder in der nähmlichen, oder in einer verwandten Tonart wiederhohlen kann.



Si en répétant de la sorte le trait de chant, le premier accompagnement ne pouvait plus servir, (*) on en ferait un second comme dans l'exemple précédent. Cette sorte d'imitation est la plus simple et la plus facile, et peut souvent être employée avec succès dans la musique libre. Quand l'harmonie le permet on peut serrer cette même imitation davantage, et la faire commencer à la quatrième mesure.

Weñ bei solcher Wiederhohlung der Gesangs-Phrase, die frühere Begleitung nicht mehr brauchbar wäre, (*) so macht man dazu eine neue, wie im vorstehenden Beispiele der Fall ist. Diese Gattung von Nachahmungen ist die einfachste und leichteste, und kañ in der freien Musik häufig mit Erfolg benützt werden. Weñ die Harmonie es erlaubt, kann man dieselbe Nachahmung mehr zusamen drängen, *(engführen.)* und schon im 4ten Takte beginnen.



Si on pouvait la faire commencer encore plutôt, elle deviendrait plus intéressante; pour en decouvrir la possibilité, il faut chercher l'imitation sur chaque tems fort (lorsque la phrase qu'on veut imiter commence par un tems fort) ou sur chaque tems faible (lorsqu'elle commence par un tems faible): cette recherche se fait:

- à la Seconde inférieure ou supérieure.
- à la Tierce - - - - - - -
- à la Quarte - - - - - - -
- à la Quinte - - - - - - -
- à la Sixte - - - - - - -
- à la Septième - - - - - - -
- à l'Octave - - - - - - -
- à l'Unisson - - - - - - -

Dans ces imitations on ne répète pas toujours le chant en entier; il suffit d'en faire entendre une portion.
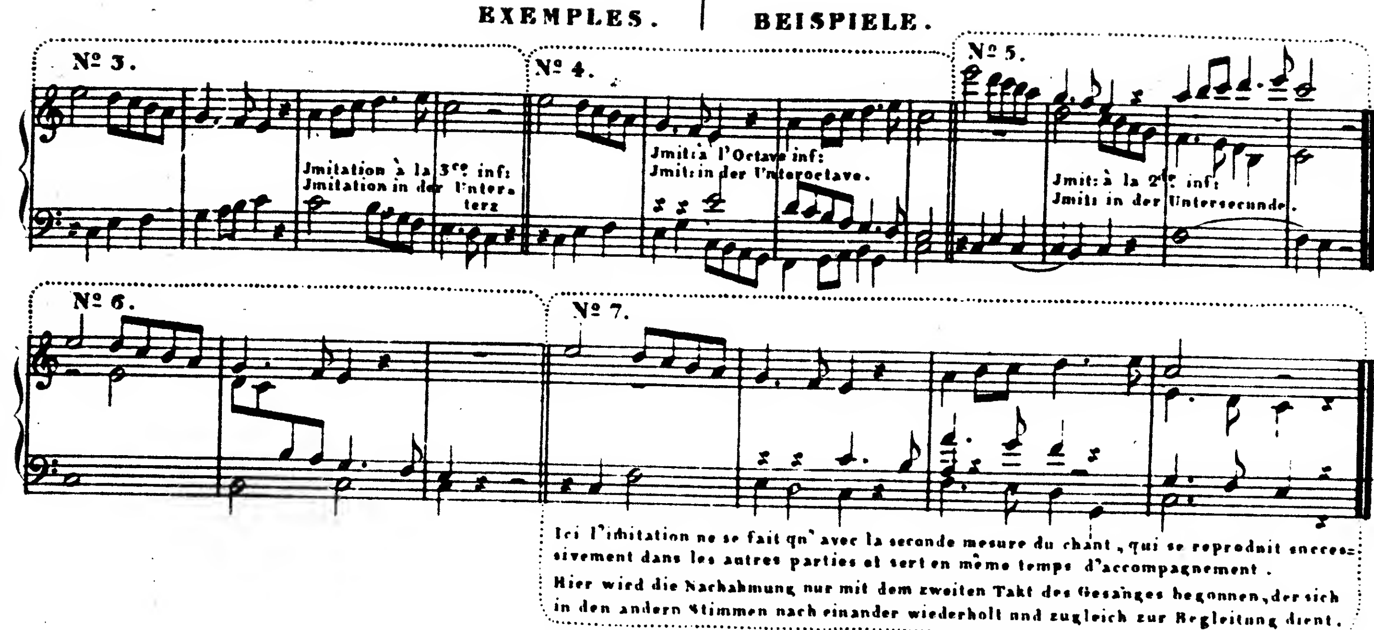
Weñ man sie noch früher anfangen lassen könte, würde sie noch anziehender werden; um die Möglichkeit davon zu entdecken, muss man die Jmitation auf jedem guten (schweren) Takttheile versuchen, (weñ die Phrase mit einem guten Taktheile anfängt,) und auf jedem leichten Taktheile, (weñ sie mit einem leichten beginnt). Diese Nachforschung geschieht:

- in der (Ober- oder Unter-) Secunde.
- in der - - - - - Terz.
- in der - - - - - Quart.
- in der - - - - - Quint.
- in der - - - - - Sext.
- in der - - - - - Septime.
- in der - - - - - Octave.
- in der - - - - - Unison.

Jn allen diesen Jmitationen wiederhohlt man nicht imer den ganzen Gesang; es reicht hin, nur einen Theil desselben hören zu lassen.

(*) Cela peut souvent arriver; car on n'exige pas ici le contre-point double qui permet de renverser l'harmonie.

(*) Dieses kann sich oft ereignen; deñ hier fordert man noch nicht den doppelten Contrapunkt, welcher die Harmonie umzukehren erlaubt.



Les traits de chant se prêtent plus ou moins à ces imitations. mais il y en a bien peu qui n'offrent la possibilité d'en faire au moins une ou deux.

Jl peut souvent arriver que le compositeur juge à propos de ne point user de cette ressource; car il ne s'agit pas seulement de faire des imitations mais il faut savoir encore les placer convenablement.

Les productions qui les admettent sont celles qui doivent faire valoir le talent du compositeur, comme les morceaux d'ensemble, les choeurs, les Ouvertures et différentes productions de la musique instrumentale. Les imitations n'ont guère lieu dans les morceaux où il faut une grande simplicité ou un intérêt purement mélodique, comme *Airs*, *Romances*, *Canzonette*, *Cavatine*, *Rondeaux* &c... Jl y a cependant des imitations qui ne sont que *des Jmitations de mouvement*, dont on peut faire un usage plus étendu. Pour réaliser cette proposition on prend une petite phrase de 5, 6 ou 8 Notes par exemple:

où il y a trois croches et deux noires; et on répète cette phrase, (soit dans la même partie, soit en la promenant d'une partie à l'autre) dans tous les sens possibles et en gardant toujours la même valeur des notes.

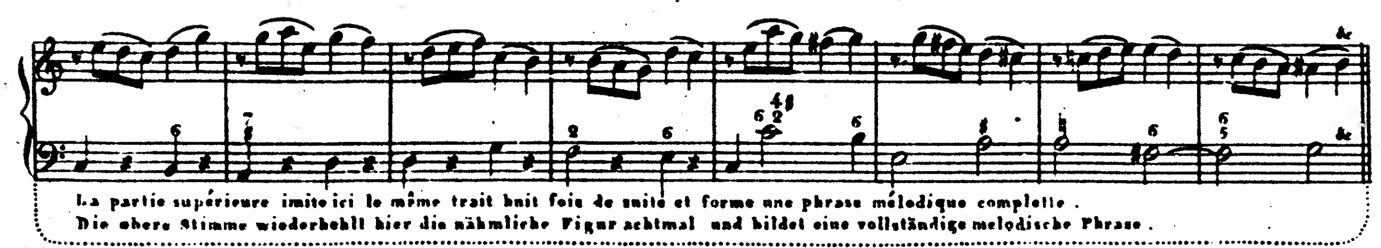
Die Gesangsphrasen eignen sich mehr oder minder zu diesen Nachahmungen; aber es giebt deren wenige, die nicht die Möglichkeit darböten deren wenigstens eine oder zwei anzubringen.

Oft kañ es sich ereignen, dass der Tonsetzer es nicht angemessen findet, von diesem Hilfsmittel Gebrauch zu machen; deñ es handelt sich nicht blos darum, Nachahmungen zu machen, sondern sie auch nur an gehörigen Orten anzuwenden.
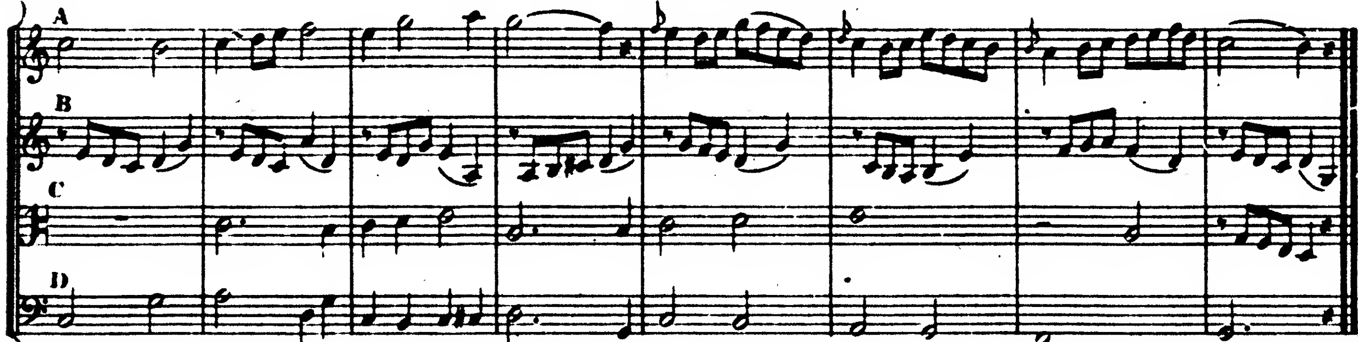
Die Compositionen, in welchen sie zulässig sind, sind jene, in welchen das Talent des Tonsetzers sich geltend machen kann, z:B: conzertierende (oder *Ensemble*=) Stücke, Chöre, Overturen, und die verschiedenen Jnstrumental-Werke. Seltener sind Jmitationen in Tonstücken anwendbar, wo eine grosse Einfachheit, oder ein rein melodisches Jnteresse vorherrschen soll, als *Arien*, *Romanzen*, *Canzonetten*, *Cavatinen*, *Gesang-Rondo's*, &c:... Es giebt indessen Nachahmungen, welche nur *Bewegungs*= (oder *Figuren*=) *Nachahmungen* sind, und von diesen kañ ein ausgedehnterer Gebrauch statt finden. Um diese Angabe auszuführen, nehme man eine kleine Phrase (*Figur*) von 5, 6 oder 8 Noten, z:B:

welche aus 3 Achteln und 2 Viertelnoten besteht; und man wiederhole diese Phrase (entweder in derselben Stiñe, oder durchführend von einer zur andern,) in jedem möglichen Sinne, aber bei steter Beobachtung des gleichen Notenwerthes.

EXEMPLE. | BEISPIEL.
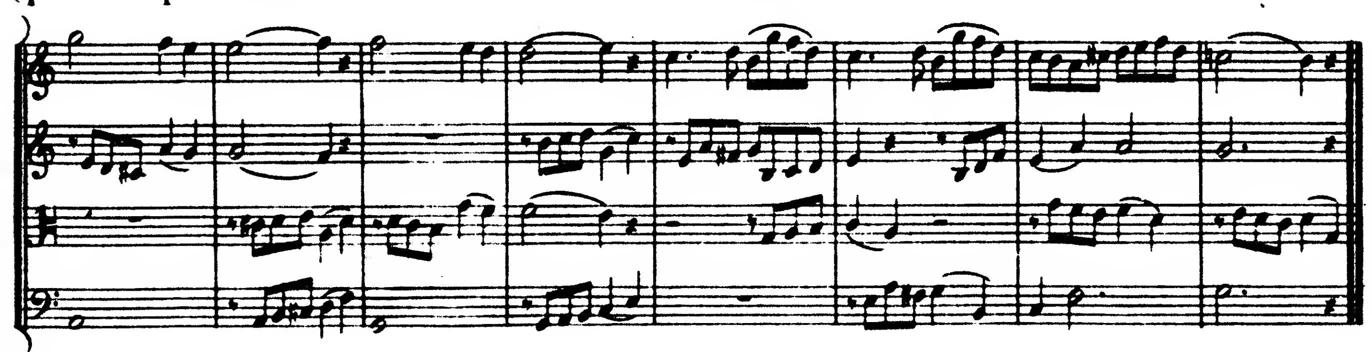


La partie supérieure imite ici le même trait huit fois de suite et forme une phrase mélodique complette.
Die obere Stimme wiederhohlt hier die nähmliche Figur achtmal und bildet eine vollständige melodische Phrase.



Dans cet exemple c'est la partie B qui imite le trait de chant donné et qui sert en même temps d'accompagnement à la Melodie de la partie A.
Jn diesem Beispiele ist's die Stimme B, welche den aufgegebenen Gesangszug imitirt, und zugleich zur Begleitung der Stimme A dienet.

Dans l'exemple suivant le même trait se promène dans les trois parties inferieures et sert d'accompagnement au chant de la partie supérieure.

Jm folgenden Beispiele wird dieselbe Figur durch alle drei Unterstimen durchgeführt und bildet die Begleitung des Gesanges in der Oberstimme.



33.) Anmerkung des Übersetzers. Der Schüler kañ nicht leicht eine interessantere Übung finden, als solche, selbsterfundenen Züge sich aufzugeben, und sowohl für das Quartett als im Claviersatz, in jedem Sinne recht häufig schriftlich durchzuführen, so wie auch fremde einfache Gesangsthemas mit solcher Begleitung zu versehen; wodurch er zugleich Gewandheit in einer edleren Gattung von Variationen erhält.

DE L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

L'harmonie à deux exige une étude approfondie que les élèves négligent trop : elle a un interet et un charme particulier; elle est de la même importance, dans la pratique, que l'harmonie à 3 et à 4 parties, car on peut l'employer avec succès dans toutes les productions musicales de quelque genre qu'elles soient.

VON DER ZWEISTIMIGEN HARMONIE.
(VOM ZWEISTIMIGEN SATZE.)

Die zweistimige Harmonie erfordert ein sehr gründliches Studium, welches die Schüler zu sehr vernachlässigen: sie hat einen eigenthümlichen Reiz; sie ist, in der Ausübung, eben so wichtig, wie die 3_ oder 4_stimige Harmonie, deñ man kañ sie mit Wirkung in allen musikalischen Compositionen, von welcher Art sie auch seyn mögen, anwenden.

On peut se servir dans l'harmonie à 2 de tous les intervalles usités, comme on le verra ci-dessous et ne se rest=reindre aux seuls intervalles consonnans que dans l'expression des sentiments doux.

Elle demande encore plus que l'harmonie à 3 et à 4 une extrême pureté parcequ'étant isolée des autres parties rien n'en déguise les fautes.

C'est dans cette harmonie que deux Tierces majeures de suite par mouvement semblable peuvent quelquefois faire un mauvais effet, telles sont par exemple les deux Tierces majeures suivantes: (Mauvais.) où il existe une mauvaise relation entre *Ut* et *Sol* ♯.

Les cas semblables étant assujettis à trop d'exceptions il serait difficile de les prévenir par des règles sûres aux quelles d'ailleurs l'oreille peut facilement suppléer. Cette observation sur la succession des Tierces majeures successives par mouvement semblable ne s'étend pas jusqu'à l'harmonie à plus de deux parties, car l'exemple précédent mis à 4 de la manière suivante est bon:

Jl y a des intervalles qui sont plus particulièrement propres à être employés comme notes réelles dans l'harmonie à deux parties; tels sont les suivans:

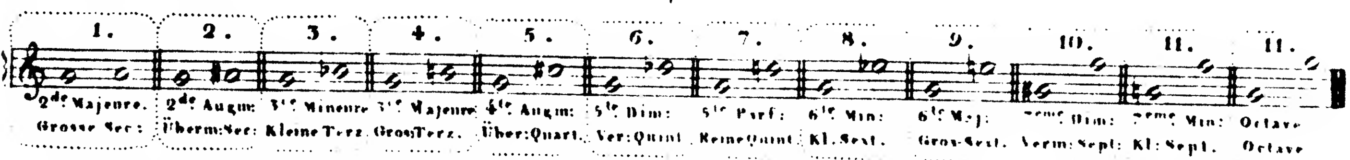
Man kañ in der zweistimigen Harmonie sich aller gebräuchlichen Jntervalle bedienen, wie man weiter unten sehen wird, und man braucht sich also auf die weichen Consonanzen nicht ausschliessend zu beschränken, ausgenommen bei dem Ausdrucke sanfter Gefühle.

Sie erfordert, mehr noch als die 3- oder 4 stimige, eine ausserordentliche Reinheit, weil sie, von andern Stimen abgesondert, keine Fehler verdecken kann.

Jn dieser zweistimigen Harmonie können bisweilen zwei nach einander folgende grosse Terzen in gerader Bewegung eine üble Wirkung machen; von dieser Art sind z: B: folgende 2 grosse Terzen: (Schlecht.) wo zwischen *C* und *Gis* ein Queerstand ist.

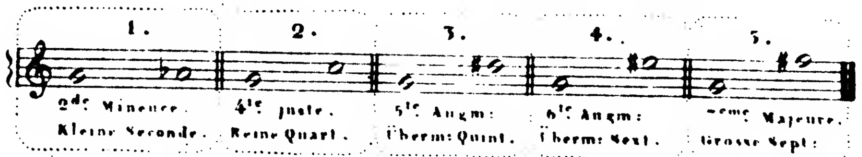
Da ähnliche Fälle zu vielen Ausnahmen unterworfen sind, so wäre es schwer ihnen durch bestimte Regeln zuvorkomen zu wollen, welche ohnehin das Gehör leicht ersetzen kann. Diese Regel über die in gerader Bewegung nach einander folgenden grossen Terzen erstreckt sich aber nicht auf eine Harmonie von mehr als 2 Stimen, deñ das vorige Beispiel ist, 4 stimmig gesetzt, richtig:

Es giebt Jntervalle, die besonders geeignet sind, im zweistimigen Satze als wesentliche Noten gebraucht zu werden; solche sind folgende:



Les cinq intervalles ci-dessous doivent être employés (comme notes réelles,) avec beaucoup plus de restriction:

Die hier nachfolgenden 5 Jntervalle müssen, (als wesentliche Noten) mit weit mehr Behutsamkeit angewendet werden:



Parmi tous ces intervalles il y en a quatre (la Tierce mineure, la Tierce majeure, la sixte mineure et la Sixte majeure,) dont l'usage est beaucoup plus fréquent dans l'harmonie à deux.

Unter allen diesen Jntervallen giebt es viere, (Die kleine Terz, grosse Terz, kleine Sext, und grosse Sext,) deren Gebrauch in dem zweistimmigen Satze weit häufiger ist.

L'unisson et l'octave s'employent fort rarement; on peut s'en servir dans les cadences finales et de tems en tems pour commencer une nouvelle période.

La Quinte juste n'est pas non plus très usitée; mais comme elle donne plus d'harmonie que l'unisson et l'octave, on peut l'employer plus fréquemment. Les autres intervalles étant dissoñans il leur faut toujours une résolution et souvent une prèparation.

Der Unison und die Octave werden sehr selten gebraucht; in den Schlusscadenzen, und bisweilen zum Anfange einer neuen Periode kann man sie benützen.

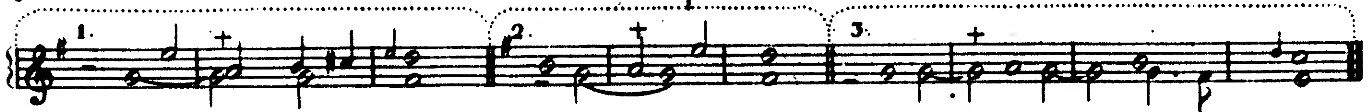
Die reine Quinte ist auch nicht sehr benutzbar; aber da sie doch mehr Harmonie als der Unison und die Octave giebt, so kañ man sie häufiger anwenden. Die übrigen Jntervalle müssen, da sie dissonierend sind, stets vorbereitet und aufgelöst werden.

EXEMPLES SUR LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES INTERVALLES DISSONNANS DANS L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

BEISPIELE ÜBER DEN GEBRAUCH DER DISSONANZEN IM ZWEISTIMIGEN SATZE.

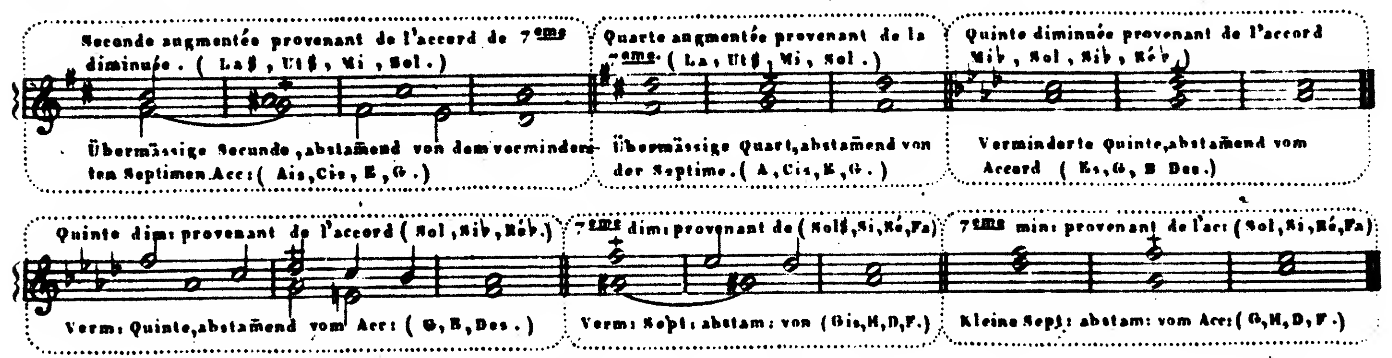
Seconde majeure, provenant de l'accord (*La, Ut♯, Mi, Sol*) dans le 1er exemple et de (*La, Ut♮, Mi, Sol*) dans le 2ième et 3ième exemple suivans.

Die grosse Secunde, abgeleitet vom Accorde: (*A, Cis, E, G,*) im 1ten Beispiele, und von (*A, C, E, G,*) im 2ten und 3ten der nachfolgenden Beispiele.



On fera bien de préparer la seconde majeure, ainsi que la Septième mineure qui en est le renversement.
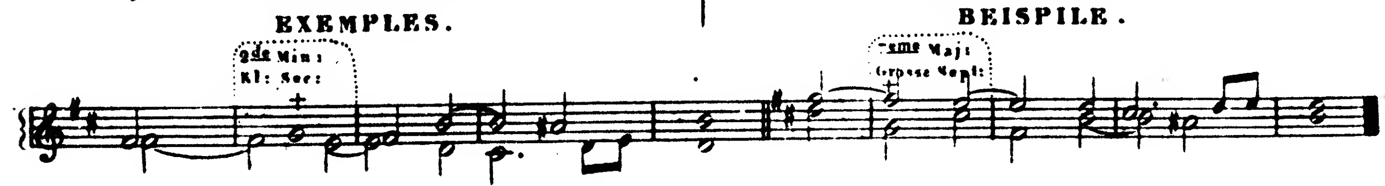
Man wird wohl thun, die grosse Secunde, so wie die, aus ihrer Umkehrung entstehende kleine Septime, vorzubereiten.



La seconde mineure doit etre préparée et résolue reguliérement. Jl en est de même de la 7me majeure qui en est le renversement.
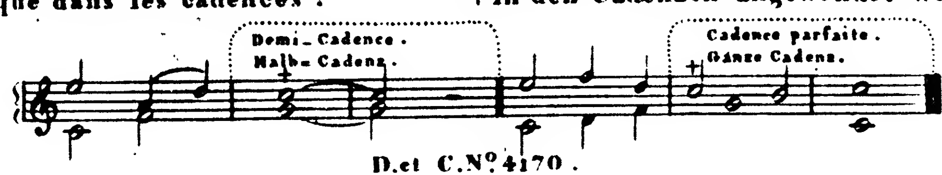
Die kleine Secunde muss regelmässig vorbereitet und aufgelöst werden. Eben so die grosse Septime, welche aus deren Umkehrung ensteht.

EXEMPLES. **BEISPILE.**



La Quarte juste ne peut s'employer sans préparation que dans les cadences:

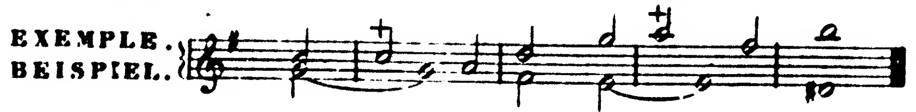
Die reine Quart kañ ohne Vorbereitung nur in den Cadenzen angewendet werden.



Dans tout autre cas il faut la préparer. On ne l'employe ordinairement qu'après la Tièrce majeure ou mineure comme provenant de la 7me de seconde ou troisième espèce.

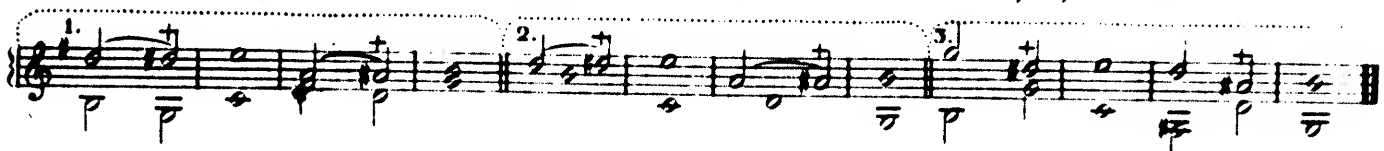
Jn jedem andern Falle muss man sie vorbereiten. Man gebraucht sie nur nach der (kleinen oder grossen) Terz als von der Septime der 2ten oder dritten Gattung abstammend.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



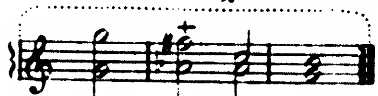
La Quinte augmentée peut s'employer quand elle est précédée de la Tièrce mineure de la Quinte parfaite ou de la Sixte mineure. p:e:

Die übermässige Quinte kann benutzt werden, wenn ihr die kleine Terz, die reine Quint, oder die kleine Sext voranging. z:B:



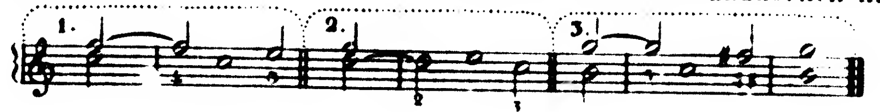
La Sixte augmentée peut s'employer même sans préparation; mais il faut avant la résolution changer la Sixte en Tièrce de la manière suivante.

Die übermässige Sext kann sogar ohne Vorbereitung gebraucht werden, aber man muss vor der Auflösung die Sext in eine Terz auf folgende Weise verwechseln.



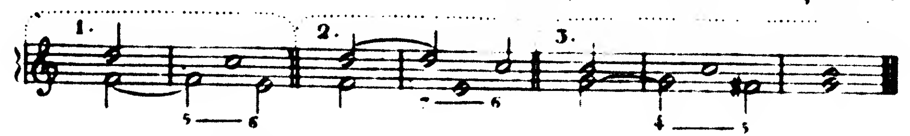
Jl faut encore observer que tous ces intervalles peuvent en même tems s'employer comme notes accidentelles, parmi les quelles il faut remarquer les *suspensions* suivantes comme les plus usitées.

Noch muss bemerkt werden, dass alle diese Jntervalle auch als zufällige (durchgehende) Noten gebraucht werden können, unter welchen man die folgenden *Verzögerungen* als die am meisten benutzbaren anzusehen hat.



En renversant ces trois suspensions on à les trois suivantes:

Wenn man diese drei Verzögerungen umkehrt, erhält man folgende:



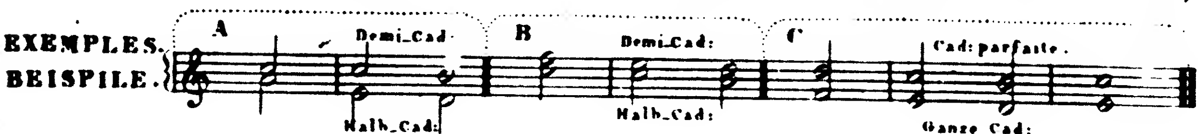
Dans l'harmonie à deux parties, les Cadences se font de la maniere suivante:

1º Quand le Duo est pour deux parties hautes comme deux *Soprani*, deux *Violons*, deux *Clarinettes*, deux *Hautbois* &c:.. on peut terminer les demi-cadences en tierces et sixtes et les cadences parfaites en sixtes.

Die Cadenzen werden im zweistimmigen Satze folgendermassen gebildet:
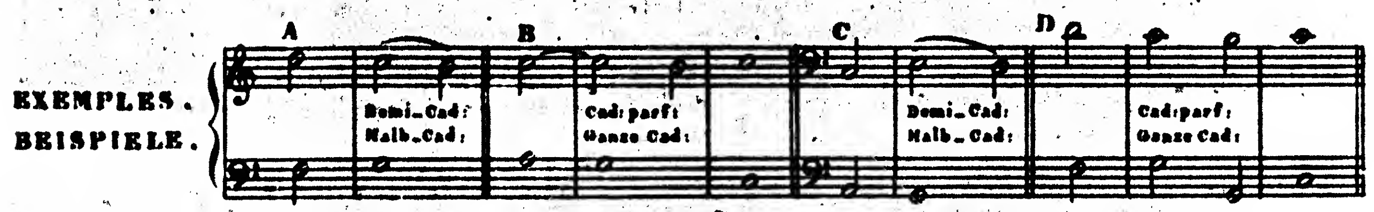
1tens Wenn das Duo für zwei hohe Stimmen geschrieben wird, wie 2 *Sopran*, 2 *Violinen*, 2 *Clarinetten*, 2 *Oboen*, &c:.., so kann man die Halbcadenzen in Terzen oder Sexten und die vollkommenen Cadenzen in Sexten endigen.

EXEMPLES.
BEISPILE.



2° Mais quand le Duo est pour deux parties graves comme deux *Basse tailles*, deux *Violoncelles*, deux *Bassons*, &c..., il faut que les cadences se fassent comme par tout ailleurs c'est-à-dire avec les accords sans renversemens. Il en est de même lorsque le Duo est composé pour une partie haute et une partie grave.

2tens Weñ aber das Duo für zwei tiefe Stimmen zu setzen ist, wie 2 *Tenore*, 2 *Violoncell's*, 2 *Fagotte*, &c..., so müssen die Cadenzen wie sonst gewöhnlich, das heisst ohne umgekehrte Accorde geschrieben werden. Eben so ist es, weñ das Duo für eine hohe und für eine tiefe Stimme gesetzt wird.



Ces quatre derniers exemples peuvent de tems en tems s'employer aussi dans la terminaison des Duos pour deux parties hautes.

Diese vier letzten Beispiele köñen auch beim Schlusse der Duos, für zwei hohe Stimmen, gebraucht werden.

VOICI QUELQUES FORMULES DE CADENCES À DEUX PARTIES.

HIER EINIGE FORMELN VON ZWEISTIMMIGEN CADENZEN.

CADENCES PARFAITES.

VOLLKOMENE CADENZEN.

A B C D

E F G H

I K L M N

O P Q R S

DEMI_CADENCES. | HALB_CADENZEN.

A B C D

E F G H
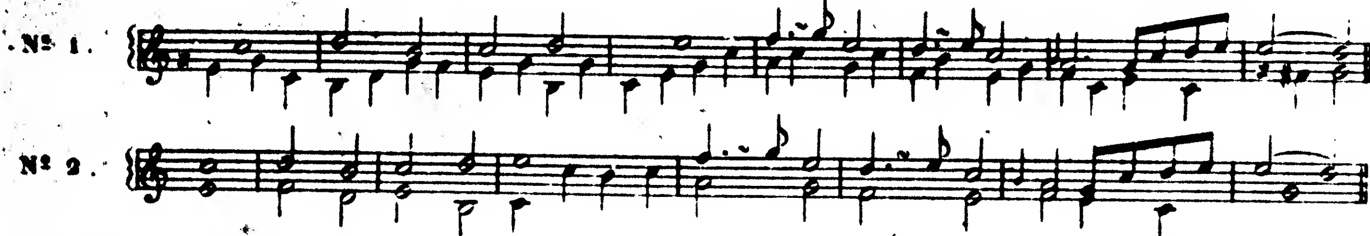
I K L M

Quand on peut employer les accords brisés dans les Duos, l'harmonie n'en est que plus interessante parceque les accords deviennent plus complets par la succession de leurs notes respectives.

Weñ es thunlich ist, im Duo gebrochene Accorde anzubringen, so wird die Harmonie nur um so interessanter, weil die Accorde durch die Nacheinanderfolge der ihnen angehörigen Töne vollständiger werden.

Tout le monde sentira la difference qui existe entre les deux exemples suivants dont le premier est accompagné par des accords brisés:

Jedermañ wird den Unterschied zwischen folgenden zwei Beispielen fühlen, wovon das erste mit gebrochenen Accorden begleitet wird:
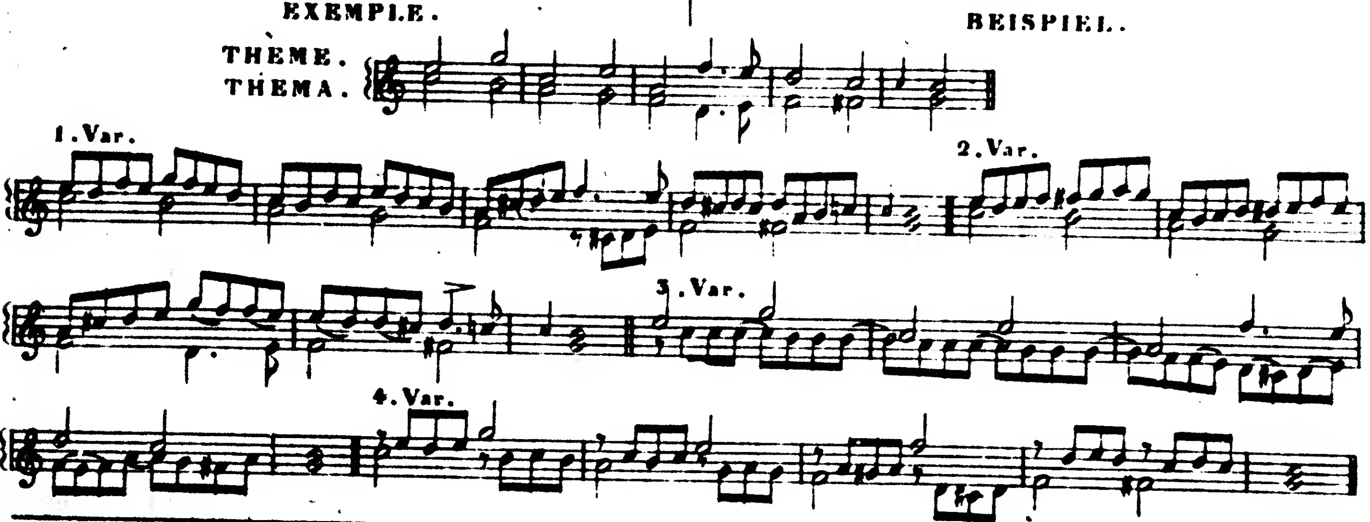


Un Duo peut être accompagne soit par une Basse seule (*) soit par l'Orchestre; dans ce cas la règle porte que l'harmonie, abstraction faite de l'accompagnement, doit être correcte et aussi pure que dans les Duos non accompagnés. Les harmonistes médiocres pêchent souvent contre cette régle, particuliérement dans les Duos d'Opera ou tout ce qui part de la scène fixe entiérement l'attention de l'auditeur et doit parconséquent être aussi parfait que possible.

Ein Duo kañ entweder mit einem einzelnen Basse, (*) oder mit dem ganzen Orchester begleitet werden; in diesem Falle gilt die Regel, dass die Harmonie, abgesehen von der Begleitung, eben so rein und richtig seyn muss, wie in den Duos ohne alle Begleitung. Mittelmässige Tonsetzer sündigen sehr oft gegen diese Regel, besonders in den Operduetten, wo doch alles, was von der Bühne ausgeht, die Aufmerksamkeit fesselt und folglich so vollkomen wie möglich seyn soll.

Une harmonie simple à deux parties peut se varier de différentes manières au moyen des notes de passage, des notes de goût, des syncopes et des suspensions.
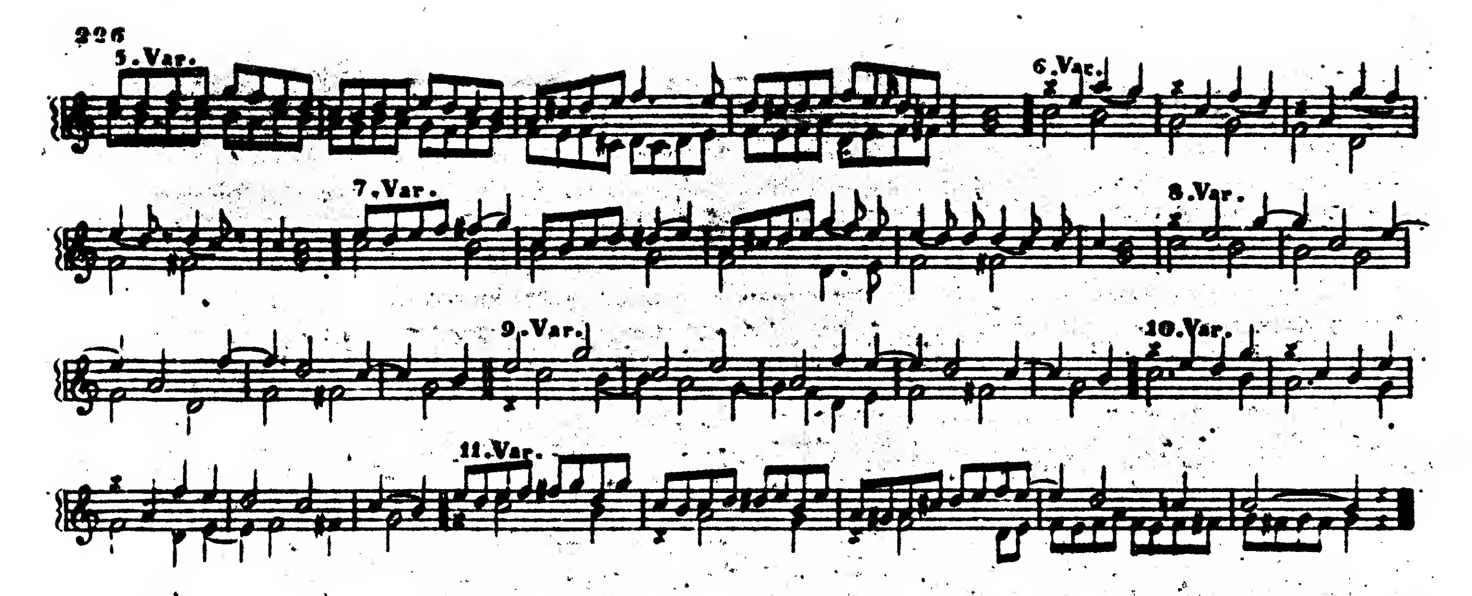
Eine einfache zweistimige Harmonie kann mittelst der durchgehenden Noten, Vorschläge, Synkopen und Verzögerungen auf die verschiedensten Arten verändert *(variert)* werden.

EXEMPLE. — BEISPIEL.



(*) Il y a une différence tres marquée entre un TRIO et un DUO accompagné d'une Basse: dans le premier, chaque partie est egalement importante parceque l'interêt du morceau doit consister dans l'harmonie à trois, dans le second, l'interêt n'est que dans l'harmonie à deux et la Basse n'y joue qu'un rôle secondaire dont il doit être possible de se passer.

(*) Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen einem TRIO, und einem vom Bass accompagnirten DUO; im TRIO ist jede Stiñe gleich wichtig, weil das Interesse desselben in der dreistimigen Harmonie besteht, im DUO, das von einem Bass begleitet wird, ist das harmonische Interesse nur in 2 Stiñen, und der Bass spielt da nur eine untergeordnete Rolle, welche auch möglicherweise ganz wegbleiben kann.



Pour terminer cet article nous ajouterons ici les exemples suivans sur l'harmonie à deux pour servir de modèle aux élèves :

Zum Schlusse dieses Artikels fügen wir noch folgende Beispiele in zweistimiger Harmonie bei, um den Schülern als Muster zu dienen:

Une note prolongée pendant plusieurs mesures ne pourroit avoir lieu dans l'une des deux parties qu'en brisant les accords dans l'autre.

Eine durch mehrere Takte verlängerte Note könte in einer der beiden Stimen nur dañ statt haben, weñ in der andern die Accorde gebrochen werden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.
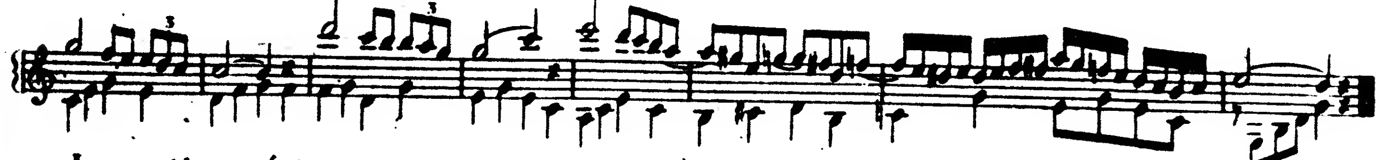


Jl faut aussi employer les accords brisés quand l'une des deux parties a un chant prédominant et conçu d'abord abstraction faite de la seconde partie.

EXEMPLE.

Auch dann muss man gebrochene Accorde anwenden, wenn die eine Stimme einen vorherrschenden, und schon beim Erfinden für sich bestehend gedachten Gesang, durchführt.

BEISPIEL.



La partie supérieure attirant ici toute l'attention sur elle seule, s'isole de la seconde,

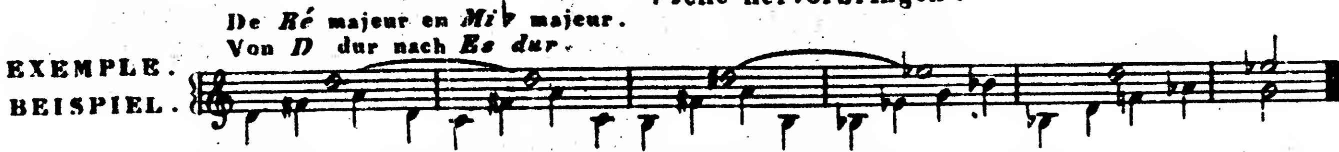
Da die obere Stime hier alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, so sondert sie sich dadurch

celleci doit donc faire, pour ainsi dire, les frais de l'harmonie qui serait trop vague et trop nue sans les accords brisés. Au moyen des accords brisés on peut faire dans un Duo des modulations de toute espece, même des modulations enharmoniques.

von der andern ab, und diese muss also, so zu sagen, die Harmonie allein bilden, was ohne gebrochene Accorde nur sehr unbestimt und leer geschehen würde. Mittelst dieser gebrochenen Accorde (*Arpeggio's*) kann man in einem Duo Modulationen aller Art, und selbst enharmonische hervorbringen.

De *Ré* majeur en *Mi*♭ majeur.
Von *D* dur nach *Es dur*.
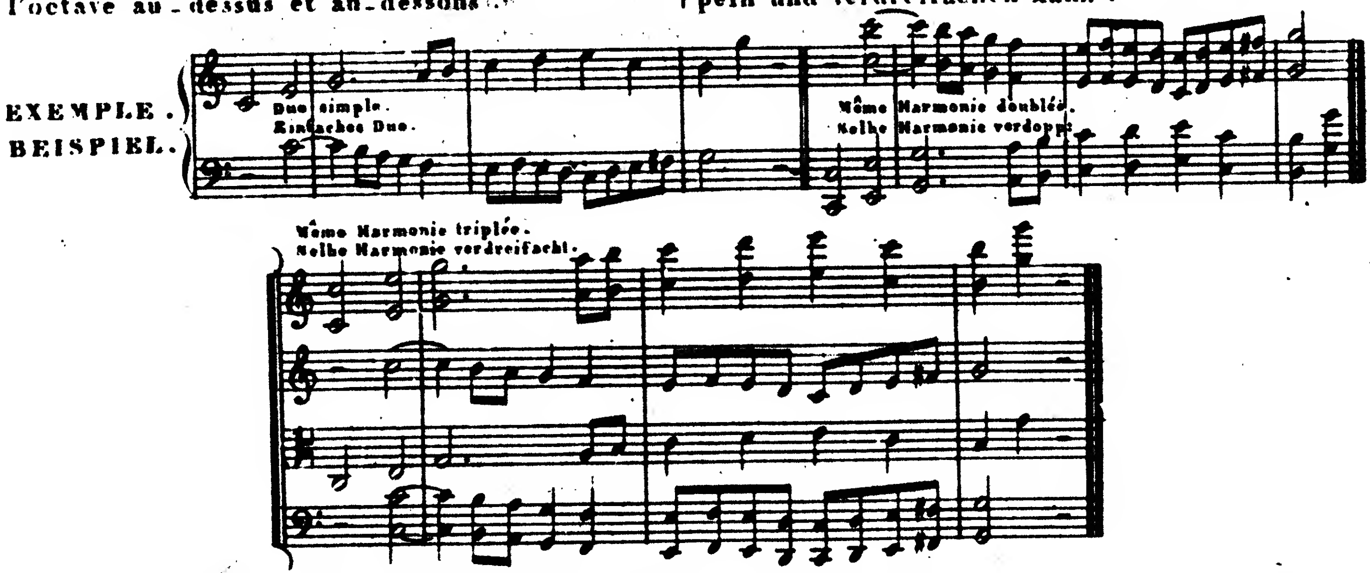
EXEMPLE.
BEISPIEL.



L'harmonie à deux parties peut s'employer partout avec succès, dans le *Trio*, dans le *Quatuor*, dans le *Quinque* et dans l'orchestre où l'on peut doubler et tripler chaque partie à l'octave au-dessus et au-dessous.

Der zweistimige Satz kañ überall mit Erfolg angebracht werden, im *Trio*, im *Quartett*, im *Quintett* und im *Orchester*, wo man jede Stime, in Ober- und Unter-Octaven, verdoppeln und verdreifachen kann.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Cette manière de doubler et tripler l'harmonie par la masse de l'orchestre peut produire le plus grand effet.

Diese Art, die Harmonie durch die Orchestermassen zu verdoppeln und zu verdreifachen, kañ die grösste Wirkung hervorbringen.

ZUSATZ DES VERFASSERS.

34.) Anmerkung des Übersetzers. Dieser Zusatz, über die zweistimige Harmonie, den der Verfasser als Vorrede zu seinen *Violin* u. *Violoncell Duos* schrieb, wird hier beigefügt, da er bei Manchem schon berührten noch viel Neues enthält und dadurch das ganze Werk vervollständiget.

OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

La bonne harmonie à deux parties a des finesses qui lui sont propres, bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus delicate, surtout sur le choix des intervalles. Nous avons peu de préceptes et peu de vrais modèles de ce genre d'harmonie;

FERNERE BELEHRENDE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ZWEISTIMMIGE HARMONIE.

Die gute zweistimmige Harmonie hat gewisse Feinheiten, die ihr eigenthümlich sind; beschränkt in ihren Mitteln, ist sie desshalb, besonders in der Wahl der Intervalle, nur um so delikater. Wir besitzen über diese Gattung der Harmonie wenig Vorschriften und wahre Muster;

la raison en est peut-être de ce qu'à peine on touche cette matière dans les traités de composition, ou de ce que le peu qu'on en dit n'est pas ce qu'on en devrait dire.
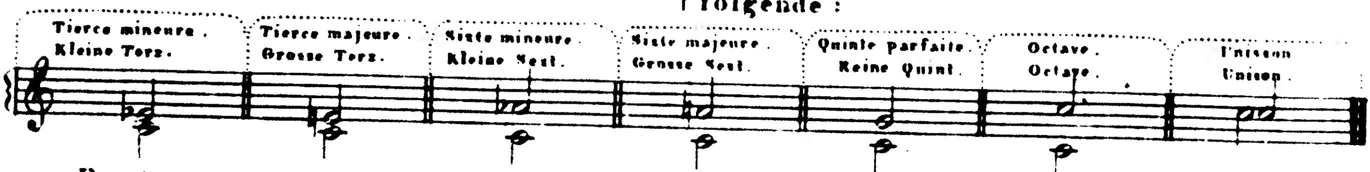
und zwar vielleicht aus der Ursache, weil in den Compositions-Lehrbüchern dieser Gegenstand kaum berührt wird, oder das Wenige, was man hierüber sagt, bei weitem nicht erschöpfend ist.

SUR LES INTERVALLES.

ÜBER DIE JNTERVALLE.
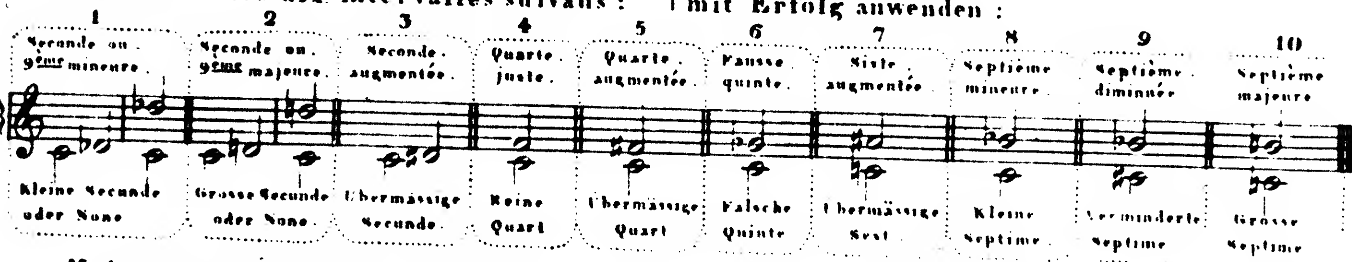
Jl est constant que les meilleurs intervalles (et dont il faut faire le plus d'usage) dans un duo sont les suivans :

Diejenigen Jntervalle, die für das Duo am besten geeignet sind und von welchen man den meisten Gebrauch machen muss, sind bestimmt folgende :



Encore ne faut-il se servir des deux derniers intervalles que fort rarement, parce qu'ils ne donnent point d'harmonie. Outre ces sept intervalles indiqués, on peut aussi employer avec succès les dix intervalles suivans :

Die letzten zwei Jntervalle muss man überdiess nur sehr selten anwenden, weil sie keine Harmonie geben. Nebst diesen sieben angezeigten Jntervallen kann man noch folgende zehn mit Erfolg anwenden :

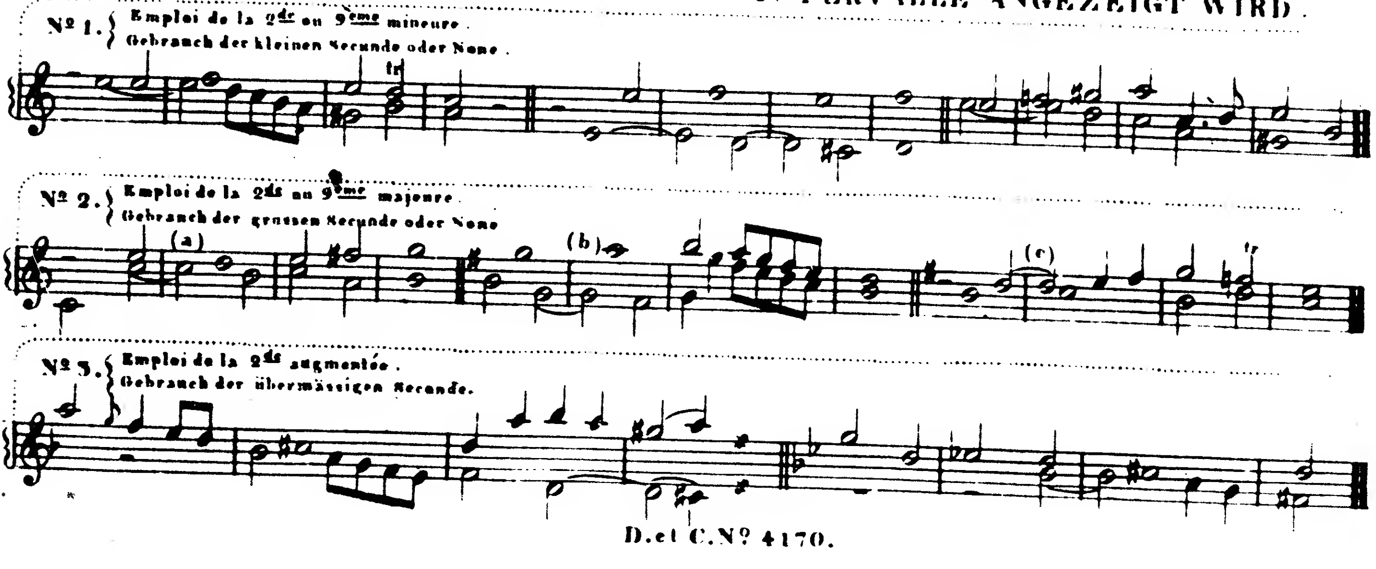


Mais pour bien s'en servir et faire avec eux une bonne harmonie à deux, il faut observer strictement les principes indispensables renfermés dans l'analyse des exemples suivans.

Aber um sie wohl zu gebrauchen, und durch dieselben eine gute zweistimige Harmonie hervor zubringen, muss man die unerlässlichen, in der Zergliederung der nachfolgenden Beispiele enthaltenen Grundsätze strenge befolgen.

TABLEAU QUI INDIQUE LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIX INTERVALLES PRÉCÉDENS.

TABELLE, DURCH WELCHE DIE ANWENDUNGS-ART DER VORSTEHENDEN ZEHN JNTERVALLE ANGEZEIGT WIRD.



Nº 4. { Emploi de la Quarte juste.
Gebrauch der reinen Quarte.

(a) (b) (c)

Nº 5. { Emploi de la Quarte augmentée.
Gebrauch der übermässigen Quarte.

Nº 6. { Emploi de la fausse Quinte.
Gebrauch der falschen Quinte.

(a) (b) (c)

En UT maj: idem.
Jn C dur. ebenfalls.

En LA mineur.
Jn A moll.

Nº 7. { Emploi de la Sixte augmentée.
Gebrauch der übermässigen Sext.

En LA mineur. idem.
Jn A moll. ebenfalls.

Nº 8. { Emploi de la Septieme mineure.
Gebrauch der kleinen Septime.

(a) (b) (c)

Nº 9. { Emploi de la Septieme diminuee.
Gebrauch der verminderten Septime.

Nº 10. { Emploi de la Septieme majeure.
Gebrauch der grossen Septime.

(a)

En UT mineur.
Jn C moll.

(b) tr (c)

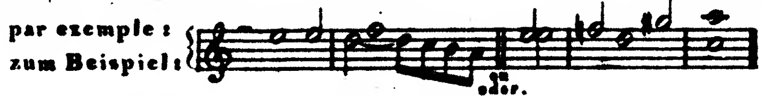
En MIb.
Jn ES.

idem
ebenfalls.

ANALYSE DES EXEMPLES PRECÉDENS.

Nº 1. Le *Mi* dans la partie inférieure qui fait une seconde ou 9ème mineure avec la partie supérieure, est une suspension du *Ré* sur lequel le *Mi* se résout, et le *Mi* représente ici le *Ré* sur lequel il se résout. Jl faudrait pouvoir mettre le *Ré* à la place du *Mi*, si on le voulait,

par exemple:



sans quoi cet intervalle serait mauvais. Jl faut encore observer que ce *Mi* doit être préparé, c'est-à-dire se trouver comme consonnance dans l'accord précédent.

Nº 2. Dans la mesure (a), l'*Ut* qui fait avec le *Ré* une seconde majeure, est une suspension du *Si* sur lequel il se résout; il représente cette derniere note.

ZERGLIEDERUNG DER VORHERGEHENDEN BEISPIELE.

Nº 1. Das *E* in der Unterstimme, welches mit der Oberstimme eine kleine Secunde oder None bildet, ist eine Verzögerung des *D*, in welches das *E* sich auflöst, und das *E* stellt hier das nachfolgende *D* bereits vor. Man müsste das *D*, weñ man wollte, anstatt dem *E* setzen köñen,

zum Beispiel:

ohne welche Bedingung dieses Jntervall verfehlt wäre. Noch muss bemerkt werden, dass das *E* einer Vorbereitung bedarf, und also sich im vorhergehenden Accorde schon als *Consonanz* befinden muss.

Nº 2. Jn dem Takte (a) ist das *C*, welches mit dem *D* eine grosse Secunde macht, eine Verzögerung des *H*, in welches es sich auflöst; es stellt diese letztere Note vor.

Dans la mesure (b) le *Sol* fait avec le *La* une 9ème majeure ; il est une suspension de *Fa♯* sur lequel il se résout. Chaque suspension doit être préparée et sauvée ; elle doit tomber sur le tems fort de la mesure, et sa résolution parconséquent sur le tems faible : sans ces trois conditions une suspension ne peut jamais avoir lieu. Dans la mesure (c), l'*Ut* et le *Ré*, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple, donnent un intervalle de seconde qui est bon ; mais comme l'*Ut* est est ici une dissonnance, il faut qu'il se resolve sur le *Si*.

Nº 3. Le *Si♭* fait avec l'*Ut♯* une seconde augmentée ; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre, comme on le voit dans l'exemple de ce numéro.

Nº 4. Le *Fa* fait avec l'*Ut* une quarte juste. Dans les deux mesures (a) et (c) le *Fa* est une suspension qui se résout sur le *Mi*. Dans la mesure (b), c'est l'*Ut* qui fait suspension et se résout sur le *Si*. L'intervalle que forment *Si* et *Fa* dans cette mesure, est bon, parce qu'il provient de la septième dominante, par exemple :

Nº 5. L'*Ut* et le *Fa♯* donnent une quarte augmentée. Cet intervalle est de même bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple, mais il faut que le *Fa♯* se résolve sur le *Sol*, et l'*Ut* sur le *Si*.

Nº 6. Le *Si* et le *Fa*, dans les mesures (a) et (b), font un intervalle de fausse quinte, et qui est bon, comme provenant de l'accord de septieme dominante, par exemple : le *Si* se résout sur l'*Ut*, et le *Fa* sur le *Mi*. Dans la mesure (c), l'intervalle de *Fa* et *Si* est de même bon, parce qu'il provient du 3ème accord parfait de notre systême, (et qu'on appelle vulgairement accord parfait diminué, qu'il ne faut pas confondre avec celui qui provient de l'accord de septième dominante), ou bien, provient de cet autre accord

Jm Takte (b) macht das *G* mit dem *A* eine grosse None ; es ist eine Verzögerung des *Fis*, in welches es sich auflöst. Jede Verzögerung muss vorbereitet und aufgelöst werden ; sie muss auf den guten *(starken)* Takttheil fallen, und ihre Auflösung folglich auf den schlechten, *(schwachen)*; ohne diese drei Bedingungen kann eine Verzögerung nie statt finden. Jn dem Takte (c) bilden die, vom Dominanten-Septimen-Accorde: abstammenden *C* und *D*, das Jntervall der Secunde, welches richtig ist ; da aber das *C* hier eine Dissonanz ist, so muss es sich in das H auflösen.

Nº 3. Das *B* macht mit dem *Cis* eine übermässige Secunde ; man muss dieses Jntervall anwenden, bevor man es auflöst, wie man in dem Beispiele dieser Nummer sieht.

Nº 4. Das *F* macht hier mit dem *C* eine reine Quart. Jn den zwei Takten (a) und (c) ist das *F* eine Verzögerung, welche sich in das *E* auflöst. Jn dem Takte (b) ist's das *C*, welches die Verzögerung bildet, und sich in das *H* auflöst. Das Jntervall, welches in diesem Takte *H* und *F* bilden, ist richtig, weil es sich von der Dominanten Septime ableitet, z:B:

Nº 5. Das *C* und *Fis* machen eine übermässige Quarte. Dieses Jntervall ist ebenfalls gut, weil es von der Dominanten-Septime: abgeleitet wird ; doch muss sich das *Fis* ins *G*, und das *C* ins *H* auflösen.

Nº 6. Das *H* und *F* macht, in den Takten (a) und (b) ein Jntervall der falschen Quinte, das ebenfalls, als von der Dominanten-Septime abgeleitet, anwendbar ist. Das *H* löst sich ins *C* und das *F* ins *E* auf. Jn dem Takte (c) ist das Jntervall *F-H* eben so richtig, weil es vom verminderten Dreiklang herkomt, welchen man jedoch nicht mit dem Dominanten-Septimen-Accorde, oder mit dem folgenden verwechseln darf, da selbes Jntervall, weñ es von den beiden letzten Accorden

de septième: cet intervalle (comme dérivant de ces deux derniers accords) s'emploie surtout dans les tons mineurs, et se résout sur l'accord, comme on le voit dans l'exemple appartenant à ce N°.

N° 7. La sixte augmentée (*Fa*♮ et *Ré*♯) dans cet exemple, doit être 1° préparée par l'octave, 2d° devenir tierce (*Fa*♮ et *La*) avant de se résoudre; et 3° le *Fa* doit se résoudre sur le *Mi*, et le *La* sur le *Sol*♯, comme on le voit dans l'exemple.

N° 8. La septième mineure *Sol* et *Fa* qui se trouve dans la mesure (a), provient de la suspension, où le *Fa* représente le *Mi* sur lequel il se résout. Dans les deux mesures (b) et (c), ce même intervalle est bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, p: e:

N° 9. La septième diminuée *Fa*♯ et *Mi*♭ est bonne, lorsque la septième *Mi*♭ se resout d'abord sur la sixte (*Fa*♯ et *Ré*), et que ces deux notes font ensuite ce qu'on voit dans l'exemple.

N° 10. La septième majeure (*La*♭ et *Sol*), dans la mesure (a), est bonne, comme provenant de l'accord de septième, le *Sol* se résout sur le *Fa*♮ et le *La*♭ monte ou descend sur le *Ré*, et ensuite ces deux notes font ce qu'on voit dans l'exemple. La septième majeure s'emploie dans le ton mineur. Dans la mesure (b), le *Sol* est une suspension du *Fa*; mais, avant de se résoudre, il descend sur l'*Ut* (qui fait une tierce avec le *La*♭), ce qu'on peut pratiquer de tems en tems. Dans la mesure (c), le *Sol* est encore une suspension du *Fa* sur lequel il se résout immédiatement.

Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec moderation), la suspension de la neuvieme:

abgeleitet wird, vorzüglich in den Molltönen anzuwenden ist, und sich in den Accord auflöst, wie man in dem, zu dieser Nummer gehörigen Beispiele sieht.
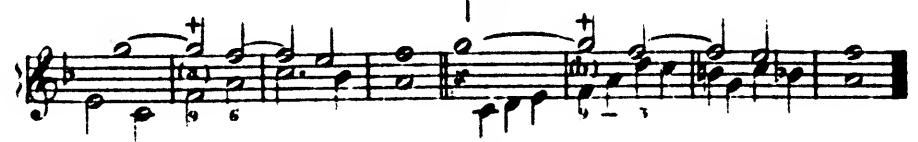
N° 7. Die in diesem Beispiele enthaltene übermässige Sext (*F* und *Dis*) muss 1tens durch die Octave vorbereitet werden; 2tens muss aus ihr, vor ihrer Auflösung, eine Terz (*F* und *A*) werden; und 3tens, muss sich das *F* ins *E*, und das *A* ins *Gis* auflösen, wie das Beispiel zeigt.

N° 8. Die, in dem Takte (a) befindliche kleine Septime (*G* und *F*) entsteht aus der Verzögerung, wo *F* das *E* vorstellt, in welches es sich auflöst. Jn den zwei Takten (b und c) ist das Jntervall gut, da es von der Dominanten-Septime herkommt.

N° 9. Die verminderte Septime *Fis* und *Es*, ist hier gut, weil die Septime *Es* sich sogleich in die Sext (*Fis* und *D*) auflöst, und hernach beide Noten sich auf die im Beispiel zu ersehende Art fortbewegen.

N° 10. Die grosse Septime (*As* und *G*) ist im Takte (a) richtig, indem sie sich von dem Septimen-Accorde ableitet; das *G* löst sich ins *F* auf, und das *As* steigt oder fällt auf das *D*, und dañ werden beide Noten nach der im Beispiele zu ersehenden Fortsetzung behandelt. Die grosse Septime wird in den Molltönen angewendet. Jn dem Takte (b) ist das *G* eine Verzögerung des *F*; aber es steigt, vor seiner Auflösung, auf das *C* herab, (welches zu dem *As* eine Terz bildet,) – was man bisweilen anwenden kañ. Jn dem Takte (c) ist das *G* ebenfalls eine Verzögerung des *F*, in welches es sich unmittelbar auflöst.

Nebst den Verzögerungen, welche beim Gebrauch der, eben analysierten, zehn Jntervalle entstehen, kañ man auch noch, (aber mit Umsicht,) die Verzögerung der None anwenden:



mais il faut résoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. Si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert des autres intervalles, sans savoir parfaitement bien les manier, l'harmonie à deux deviendra pour les oreilles delicates, dure et insupportable.

Nous appellerons les *tierces*, les *sixtes*, *l'octave* et *l'unisson*, *intervalles primitifs* ou *dominans* d'un *DUO*, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analysés, nous les appellerons *intervalles secondaires* ou *subordonnés*, parce qu'ils ne peuvent avoir lieu sans les autres.

Dans un *DUO* la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des *trois quarts* ou au moins des *deux tiers*, que la quantité des *intervalles secondaires*.

Comme les intervalles primitifs sont tous consonnans; il est facile de concevoir qu'un *DUO* d'une certaine étendue deviendrait fade, si l'on en excluait les intervalles secondaires, je n'en excepterai pas même la quarte juste, qui sans doute, de tous les intervalles secondaires, est le seul consonnant, parce que c'est à raison de cette même consonnance que tant de compositeurs l'ont fait entendre en *DUO* sans préparation, et que cet intervalle est absolument inadmissible à deux voix, s'il n'est pas traité en dissonnance, et comme tel préparé et résolu. Les intervalles dissonnans assaisonnent en quelque sorte les consonnans, les rendent plus piquans, et font ressortir davantage leur suavité. Mais d'un autre côté, il faut en user avec réserve.

Au moyen des petites notes *(appoggiature)* qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles

aber die None muss sich in die Sext, (wie im Takte a) oder auch in die Terz, (wie im Takte b) auflösen.

Weñ man diese Grundsätze befolgt, so kann man in der zweistimigen Harmonie fast alle Intervalle unsers Musiksystems anwenden. Wenn man dagegen in denselben unwissend ist, so wird die zweistimmige Harmonie schwach und arm, indem man sich dañ nur der Terzen, Sexten, der reinen Quinte und Octave zu bedienen getraut; oder, weñ man sich der übrigen Intervalle ohne vollkomene Keñtniss ihrer Handhabung, auch bedient, so wird die zweistimmige Harmonie für das feinere Gehör hart und unerträglich.

Wir werden die *Terzen*, die *Sexten*, die *Octave* und den *Unison*, die *Grund-* oder *dominierenden Intervalle* des *DUO'S* nennen, weil man von ihnen am häufigsten Gebrauch machen muss; und alle übrigen Intervalle, die in den obigen 10 Beispielen zergliedert worden sind, die *Neben-* oder *untergeordneten Intervalle*, weil sie ohne Beihilfe der andern gar nicht anwendbar wären.

In einem *DUO* muss die Zahl der *Grundintervalle* um *drei Viertheile*, oder wenigstens um *zwei Drittel* grösser seyn, als die Zahl der *Neben-Intervalle*.

Da alle Grund-Intervalle consonierend sind, so wird man leicht begreifen, dass ein *DUO* von gewisser Ausdehnung matt und wässrig werden würde, weñ man alle Neben-Intervalle davon ausschliessen wollte, wovon ich nicht einmal die reine Quarte ausnehme, die, ohne Zweifel, unter allen Neben-Intervallen das einzige consonierende ist, weil eben wegen diesem consonierenden Klange so manche Tonsetzer sie im *DUO* ohne Vorbereitung anwendeten, obwohl dieses Intervall im *DUO* durchaus unzulässig ist, wenn man es nicht als eine Dissonanz behandelt, und als solche vorbereitet und auflöst. Die dissonierenden Intervalle würzen gewissermassen die consonierenden, machen sie anziehender, und lassen deren Sanftheit mehr hervortreten. Aber andererseits, muss man sie mit Maass gebrauchen.

Mittelst der Vorschläge, *(Appoggiaturen)* welche imer von Wirkung sind, wenn man sie

sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonnance. Ces petites notes sont comme il suit :

am gehörigen Orte anwendet, erhält man eine andere Gattung von Dissonanzen. Diese Vorschläge sind wie, z: B:

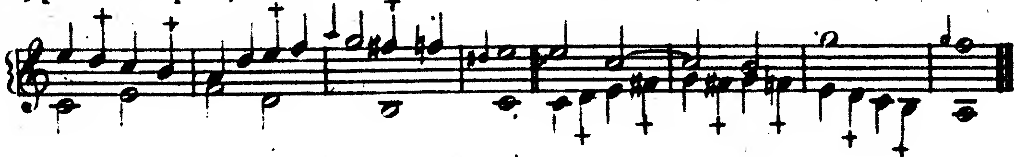
(a) (b) (c) (d) (e)

Ces petites notes marquées avec (+) se placent dans un *Duo* presque toujours devant une note appartenante à un intervalle de tierce ou de sixte, ou bien devant la quarte augmentée, comme dans l'exemple (c), et devant la fausse quinte inferieure, comme dans l'exemple (e), surtout lorsque ces deux derniers intervalles proviennent de l'accord de 7me dominante; la quarte juste est bonne comme petite note, voyez l'exemple (b).

Die mit (+) bezeichneten Vorschläge werden im *Duo* stets vor eine Note gesetzt, welche das Intervall einer Terz oder Sext bildet, oder auch vor einer übermässigen Quarte, wie im Beispiel (c) und vor einer falschen Quinte wie im Beispiel (e), besonders, weñ diese 2 letzten Intervalle vom Dominanten-Septimen Accorde abgeleitet werden; die reine Quart ist als Vorschlag gut, siehe Beispiel (b).

Les notes passagéres donnent encore une autre espèce de dissonnance non moins importante pour un *Duo* que pour l'harmonie à plus de deux parties, par exemple,

Die durchgehenden Noten geben noch eine andere, für das *Duo* nicht minder wichtige Gattung von Dissonanzen, so wie für die mehr als zweistimmige Harmonie, z: B:
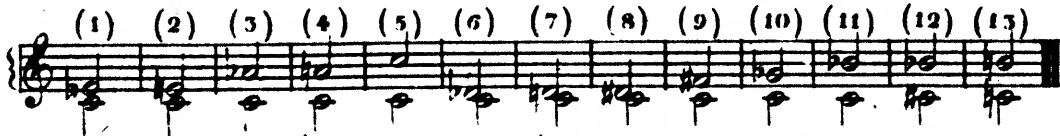


où les notes passagères sont marquées par une (+).
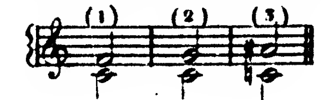
wo die durchgehenden Noten durch ein (+) angezeigt sind.

Comme on peut dans un *Duo* employer avec succès le *contrepoint double à l'octave*, il est bon de remarquer que tous les intervalles suivans sont renversables :

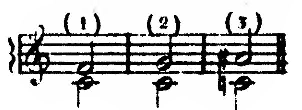
Da man im *Duo* den *doppelten Contrapunkt in der Octave* mit Erfolg anwenden kañ, so ist es nützlich zu erinnern, dass alle folgenden Intervalle umkehrbar sind:



et qu'il faut éviter la suspension de la neuvième, ainsi que les trois intervalles suivans :



und dass man die Umkehrung der None zu vermeiden hat, so wie folgende drei Intervalle:



Mais en traitant la quinte juste et la quarte parfaite de ces trois intervalles, comme des dissonnances, c'est-à-dire comme suspensions, où comme de petites notes, ou bien comme des notes passagéres, ces deux intervalles deviennent aussi bons que les autres intervalles renversables.

Aber weñ man die reine Quinte und reine Quarte dieser drei Intervalle als Dissonanzen, das heisst, als Verzögerungen, oder als Vorschläge, oder auch als durchgehende Noten anwendet, so sind diese Intervalle eben so gut, wie die andern Umkehrbaren.

La fausse quinte, lorsqu'elle provient du 3ème accord parfait (accord diminué), doit etre traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de ce contrepoint à deux.

On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instrumens aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave. Jci, il faut toujours commencer et terminer avec l'intervalle de l'octave ou de la tierce: (*) cependant on peut aussi commencer quelquefois avec la quinte parfaite.

L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instrumens seuls. On compose souvent des choeurs dans cette harmonie. Le célèbre MARCELLO en a fait dans ses *Psaumes*, et GLUCK dans les choeurs des prêtresses de *l'Jphigénie en Tauride*.

On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, ou elle s'exécute souvent avec tous les instrumens; dans ce cas, etant bien faite, elle est toujours d'un effet sur.

Comme l'harmonie à deux est la plus simple et parconséquent la plus claire et la plus facile à saisir, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi un grand intérêt pour le public. C'est par cette raison que les compositeurs devraient s'en occuper serieusement, et l'employer plus souvent qu'ils ne font, surtout lorsqu'ils travaillent pour la scène; car le mélange de l'harmonie à deux, à trois et à quatre donne une variètè admirable, surtout lorsqu'on y sème ça et là des traits à l'unisson.

Jl ne faut pas croire que l'harmonie à deux ne soit pas en état de faire sentir toutes les notes des accords. En frappant successivement tous les sons d'un accord, on nous donne l'idée d'un accord complet; ainsi par exemple:

Die falsche Quinte, weñ sie vom verminderten Dreiklange abstamt, muss im doppelten Contrapunkt in der Octave, wie die reine Quint behandelt werden. Wir werden zu Ende dieses Aufsatzes ein Beispiel dieses zweistimigen Contrapunktes geben.

Man beginnt und endet oft mit dem Jntervalle der Sext, weñ man für zwei Gesangstimmen, oder zwei hochtönende Jnstrumente componirt. Das kañ aber nicht statt haben, weñ das *Duo* aus einer tiefen und einer hohen Stime besteht. Da muss man stets mit der Octave oder Terz anfangen und schliessen; (*) indessen kañ man auch bisweilen mit der reinen Quinte anfangen.

Die zweistimmige Harmonie wird nicht immer nur für zwei einzelne Gesangs- oder Jnstrumental-Stimen gesetzt. Man componirt oft ganze Chöre mit dieser Harmonie. So schrieb dergleichen der berühmte MARCELLO in seinen *Psalmen*, und GLUCK in seiner *Jphigenie in Tauris*

Man hört die zweistimige Harmonie im Orchester mit Vergnügen, wo sie oft mit allen Jnstrumenten ausgeführt wird; in diesem Falle ist sie, gut gesetzt, stets von sicherer Wirkung.

Da die zweistimige Harmonie die einfachste, also auch die klarste und verständlichste ist, so darf man sich nicht wundern, dass sie im Publikum grosses Jnteresse erweckt. Aus dieser Ursache sollten die Tonsetzer sich damit ernstlicher beschäftigen, und sie öfter anwenden, als sie wirklich thun, besonders weñ sie für die Bühne schreiben; deñ diese Abwechslung zwischen 2-, 3-, und 4-stimiger Harmonie macht einen bewunderuswerthen Effekt, weñ vollends noch einige Züge im Unison eingestreut sind.

Man muss nicht glauben, dass die zweistimmige Harmonie nicht fähig sey, alle Töne eines Accords hören zu lassen. Weñ man alle Noten eines Accords nacheinander anschlägt, so erhält man die Jdee des vollständigen Accords, so, z:B:, bringt folgende Stelle:

(1)



(*) Cependant il n'est pas à conseiller de terminer entièrement un morceau avec la tierce, parce que cet intervalle laisse encore à desirer une suite; ce qui provient de ce que la mélodie ne fait qu'une demi-cadence sur la tierce, et non pas une cadence parfaite. (Voyez ce que nous avons dit sur cet objet dans le Traité de MELODIE).

(*) Es ist jedoch nicht rathsam, ein Tonstück mit der Terz zu endigen, weil dieses Jntervall immer noch eine Nachfolge erwarten lässt; was daher kommt, dass die Melodie mit der Terz immer nur als eine Halbcadenz abschliesst, und keine vollkommene bildet. (Siehe hierüber den von der MELODIE handelnden Theil.)

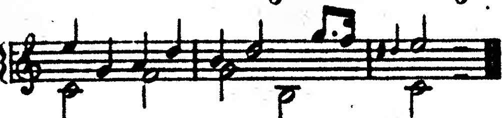
produit sur nos organes auditifs à peu près l'effet suivant :

auf unser Gehör beinahe dieselbe Wirkung hervor, wie :

(2)

Mais avec cette différence que le N° 1 est plus aérien que le N° 2, qui est par comparaison plus massif et parconséquent plus lourd. De même l'exemple suivant :
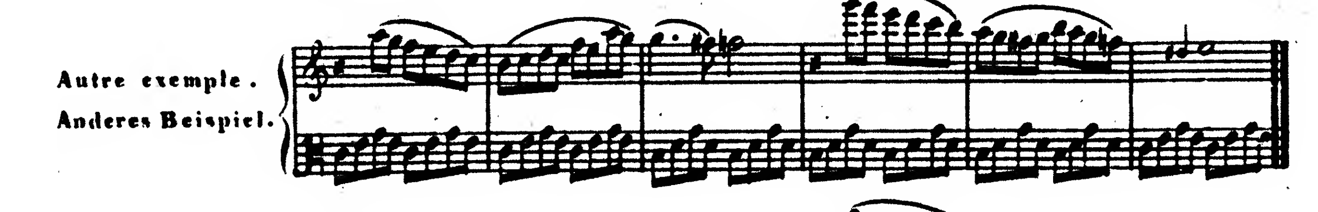
Nur mit dem Unterschiede, dass N° 1 lüftiger und leichter klingt als N° 2, welches verhältnissmässig schwerer und also plumper ist. Eben so giebt das folgende Beispiel :



donne une idée juste de l'harmonie à trois que voici :

eine genaue Jdee von der folgenden dreistimmigen Harmonie :

Autre exemple. Anderes Beispiel.



qui produit l'effet suivant de l'harmonie à quatre.

welches die Wirkung der folgenden 4-stimigen Harmonie hervorbringt.

Au moyen de ces accords brisés, l'harmonie à deux peut (au moins jusqu'à un certain point) imiter celle à trois et à quatre : propriété remarquable qui fait que l'harmonie à deux parties, outre ses nuances particulières, a encore celles qui caractérisent l'harmonie à plus de deux parties, (*) d'où il suit que le compositeur peut nous faire sentir toutes les notes d'un accord là où il le juge necessaire ; ce qui arrive, 1° lorsqu'il module ; dans lequel cas les accords incomplets pourraient devenir vagues, ne pas déterminer assez une modulation, ou bien ne pas lier ensemble suffisamment les différentes gammes ; 2° lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut

Mittelst dieser gebrochenen Accorde kañ die zweistimige Harmonie, (wenigstens bis zu einem gewissen Grade,) die 3- und 4-stimige nachahmen : eine bemerkenswerthe Eigenschaft, welche bewirkt, dass die 2-stimmige Harmonie nebst ihren eigenthümlichen Abwechslungen, noch jene anwenden kañ, welche die mehr als 2-stimmigen Harmonien auszeichnen. (*) Hieraus folgt, dass der Tonsetzer uns dort, wo er es nöthig findet, alle Noten eines Accordes hörbar machen kann, welches statt findet : 1tens Weñ er moduliert ; in welchem Falle die unvollständigen Accorde allzu unbestimt, ohne gehörigen Abschluss der Modulation, oder auch ohne gehörige Verbindung der verschiedenen Tonarten seyn würden. 2tens Weñ eine lange Reihe unvollständiger Accorde eine Eintönigkeit oder Leerheit hervor-

(*) Au moyen des accords brisés, une seule partie pourrait imiter l'harmonie à deux, trois et quatre parties. Differens préludes à VIOLON seul du célèbre Seb. BACH ont cette qualité, ainsi que les CAPRICES de LOCATELLI, de FIORILLO et de NARDINI, &c..
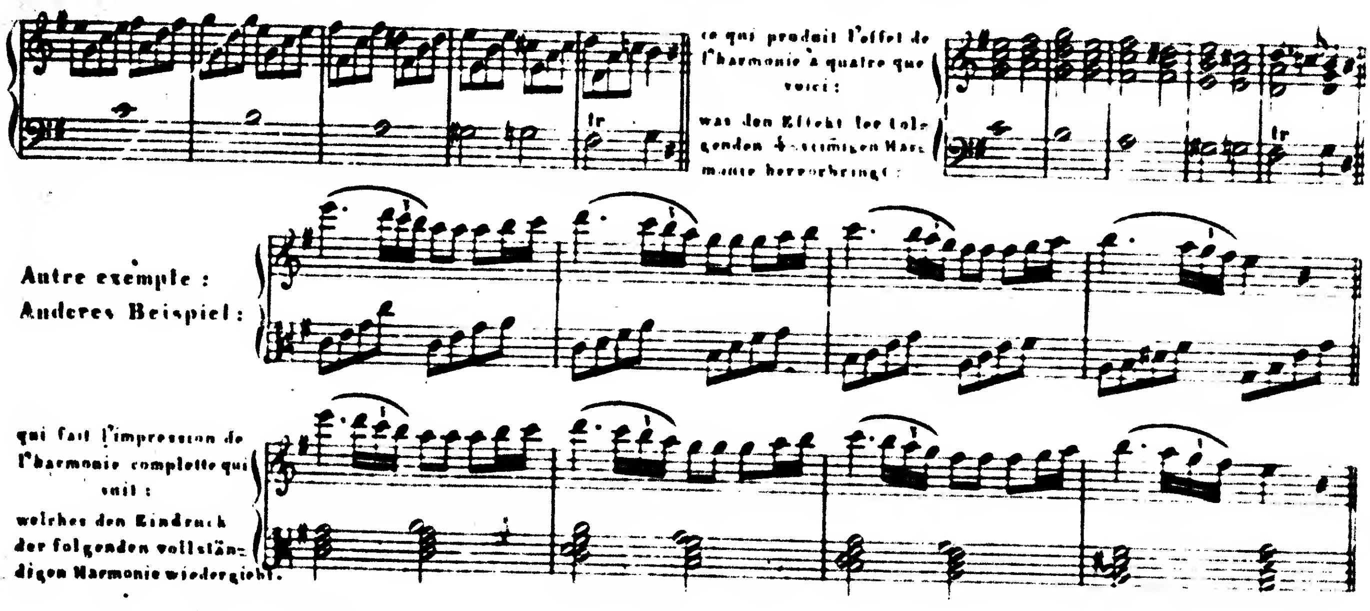
(*) Mittelst der gebrochenen Accorde könnte eine einzelne Stimme die 2-, 3-, und 4-stimmige Harmonie recht wohl nachahmen. Manche Praeludien für eine VIOLINE von dem grossen Seb: BACH, so wie die CAPRICEN des LOCATELLI, FIORILLO, NARDINI, &c: haben diese Eigenschaft.

eviter ; 3° pour accompagner certains traits de chant qui exigent des accords complets, (comme les deux exemples precedens), afin que l'oreille soit assurée sur quels accords ces traits roulent.

Au moyen de ces accords brisés, on peut encore imiter la plus grande partie des marches harmoniques, par exemple :

brächte, die man vermeiden muss ; 3tens Um gewisse Gesangsstellen zu begleiten, welche vollständige Accorde erfordern, (wie die zwei vorhergehenden Beispiele,) damit das Gehör sicher sey, über welchen Accorden der Gesang gehant ist.

Mittelst dieser gebrochenen Accorde, kann man auch die meisten harmonischen Fortschreitungen nachahmen, z:B :



Par le même moyen on peut aussi quelquefois employer la pédale avec succés dans l'harmonie à deux.

Lorsqu'on exécute l'harmonie à deux par deux voix ou deux instrumens *solos*, ou bien en choeurs, et qu'on fixe toute notre attention sur ce *Duo*, la loi prescrit alors de faire ce *Duo* d'aprés les principes lés plus stricts de l'harmonie à deux, abtraction faite de la basse ou de l'orchestre qui pourrait accompagner ce *Duo*. Dans ce cas, l'accompagnement doit être envisagé comme accessoire ou comme ajouté au *Duo*, et dont ce dernier à la rigueur devrait se passer. La plus grande partie des compositeurs pêchent contre cette règle. Mon illustre compatriote GLUCK n'a point observé ce principe dans les choeurs des Prêtresses de son *Jphigénie en Tauride*. L'harmonie à deux de ces choeurs partant avec force de la scène sur laquelle toute notre attention est fixée, frappe notre oreille d'une maniere dure, faute d'une harmonie saine à deux. Pour faire un bon *Duo*, il faut en composer d'abord

Durch dasselbe Mittel kañ man auch bisweilen den Orgelpunkt mit Erfolg im zweistimigen Satze anbringen.

Weñ die zweistimige Harmonie durch zwei Menschenstimen, oder auch durch zwei *Solo* Instrumente, oder auch durch den *Chor* ausgeführt, und die ganze Aufmerksamkeit auf dieses *Duo* vereint wird, so schreibt die Regel sodañ vor, dieses *Duo* nach den strengsten Grundsätzen des zweistimigen Satzes zu componieren, abgesehen von dem Basse oder Orchester, welches dieses *Duo* zu accompagnieren hätte. Jn diesem Falle ist die Begleitung als eine beigefügte Zugabe zu dem *Duo* anzusehen, von welcher das Letztere keine strenge Notitz zu nehmen braucht. Der grösste Theil der Tonsetzer vernachlässigt diese Regel. Mein berühmter Landsmann GLUCK(*) hat diesen Grundsatz in den Chören der Priesteriñen in seiner *Jphigenie in Tauris* nicht befolgt. Die zweistimige Harmonie dieser Chöre, welche mit Kraft von der Bühne zu uns dringt, auf welche unsere ganze Aufmerksamkeit gerichtet ist.

35.) Anmerkung des Übersetzers. GLUCK und REICHA sind Böhmen.

l'harmonie, sans s'occuper de l'accompagnement qu'on ne doit chercher qu'après avoir terminé le *Duo*. Les *Duos* de CLARI qui sont avec raison les plus estimés, ont néanmoins le défaut que la basse qui les accompagne et qui devrait être arbitraire, devient indispensable pour en rendre l'harmonie bonne. C'est souvent une excellente harmonie à trois, et pas toujours à deux. Il faut bien distinguer un *Duo* d'un *Trio*, soit que le premier s'exécute avec ou sans accompagnement.
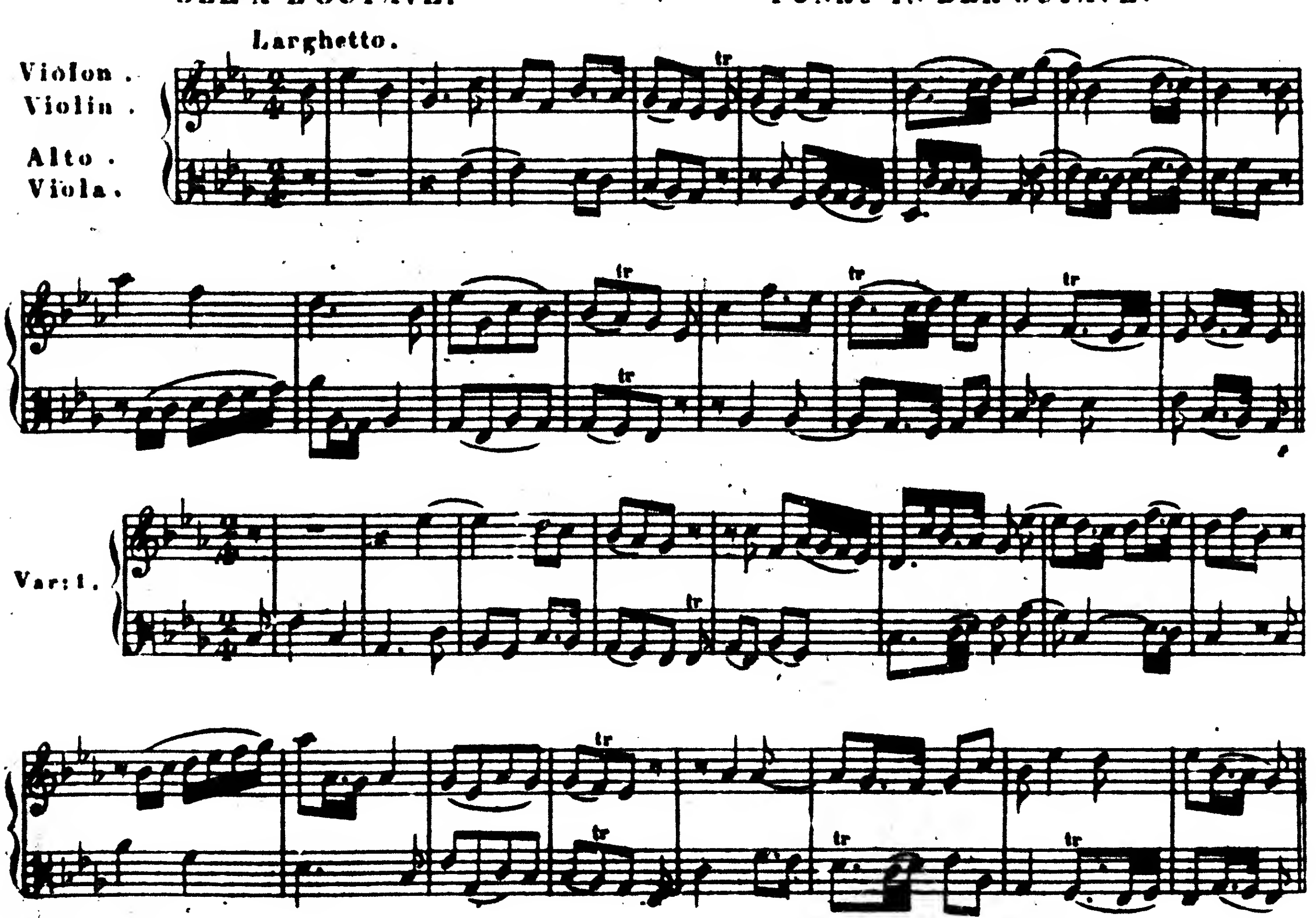
Nous terminerons ces observations avec l'exemple suivant de l'harmonie à deux.

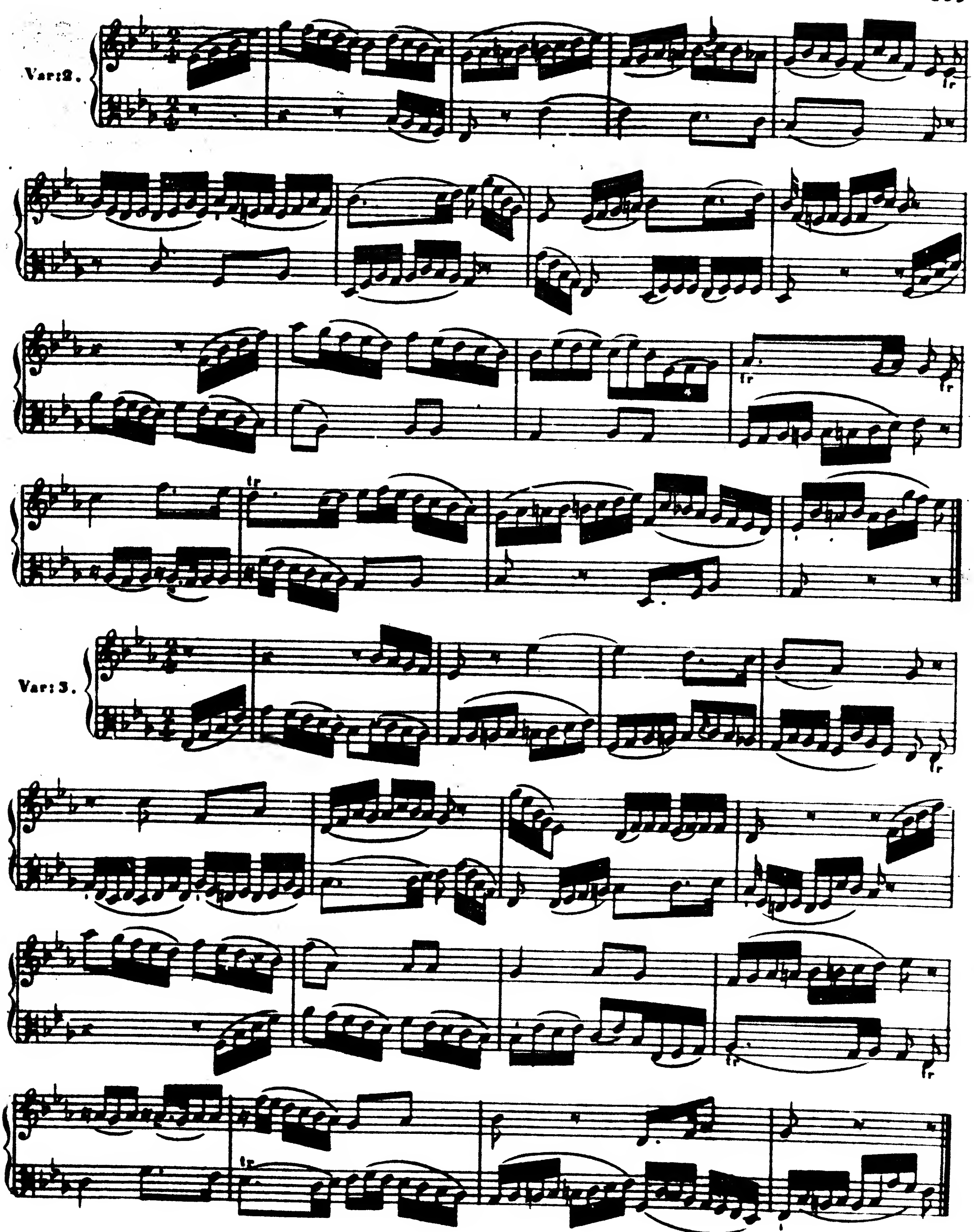
VARIATIONS EN CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.
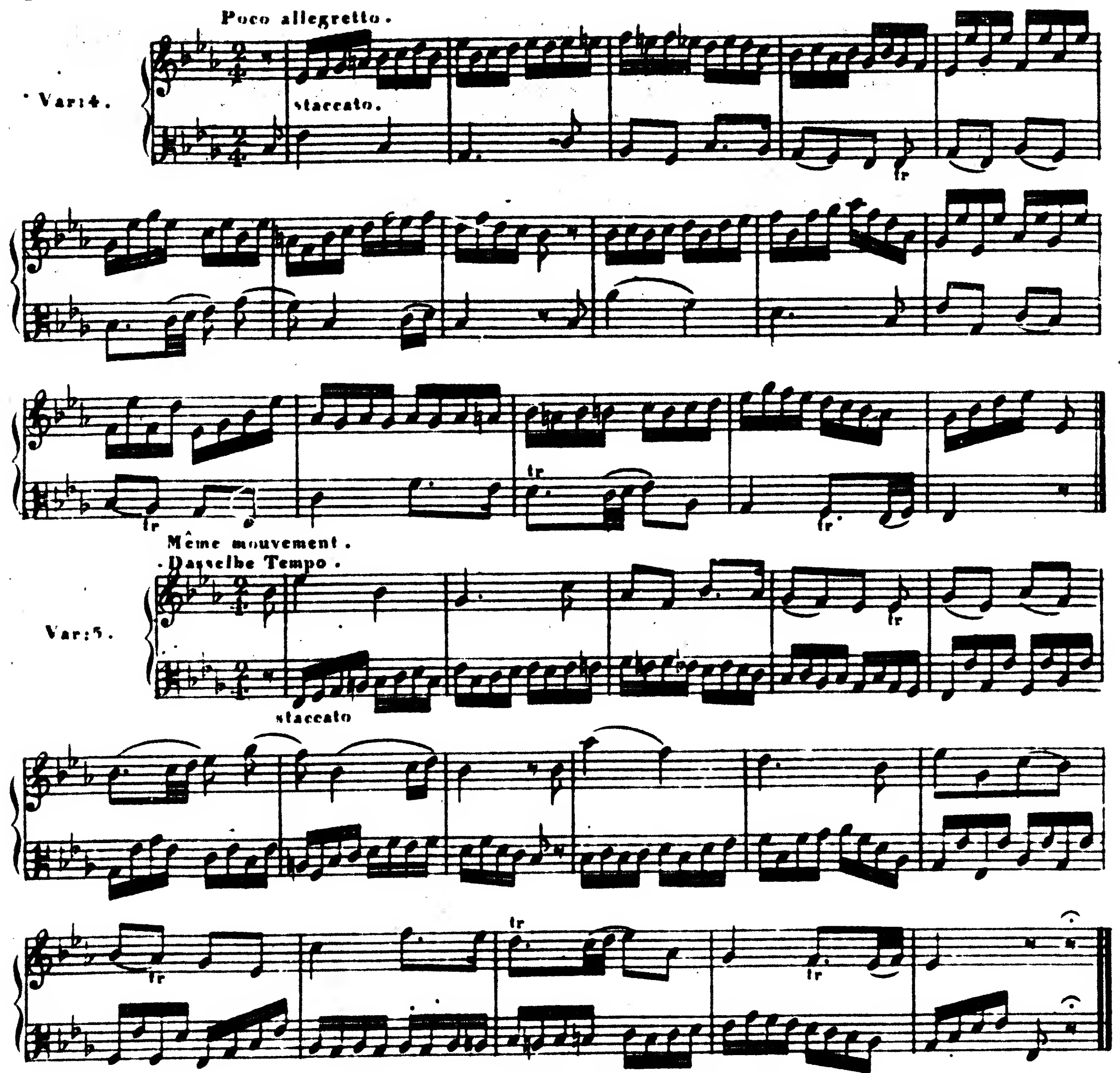
trifft unser Gehör auf eine harte Weise, da ihr zweistimmiger Satz nicht vollständig rein ist. Um ein gutes *Duo* zu machen, muss man dessen Harmonie anfangs für sich componieren, ohne sich mit der Begleitung zu beschäftigen, welche erst nach Vollendung des zweistimmigen Satzes zu suchen ist. Die *Duo's* des CLARI, die mit Recht sehr geschätzt sind, haben demungeachtet den Fehler, dass der Bass, der sie begleitet, und der nur willkührlich seyn sollte, bei denselben unerlässlich wird, um die Harmonie gehörig auszufüllen. Oft ist es sodann eine treffliche *dreistimmige*, aber keine *zweistimmige* Harmonie. Man muss ein *Duo* von einem *Trio* wohl unterscheiden: mag nun das erste mit, oder ohne Begleitung ausgeführt seyn.

Wir beschliessen diese Bemerkungen mit folgendem, im zweistimmigen Satze geschriebenen Beispiel:

VARIATIONEN IM DOPPELTEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE.




Var: 2.
Var: 3.



DE L'HARMONIE À TROIS PARTIES.

L'harmonie à trois tient le milieu entre celle à deux et à quatre. Les cadences s'y font regulièrement comme dans l'harmonie à 4, c'est-a-dire sans renversement des accords de la tonique et de la dominante. C'est ici qu'il faut se rappeler ce que nous avons dit sur la suppression d'une note dans les accords; car tous les accords dissonans (excepté deux)

VON DER DREISTIMMIGEN HARMONIE.

Die dreistiñige Harmonie ist ein Mittelding zwischen der 2- und der 4-stiñigen.
Die Cadenzen werden in derselben wie in der 4-stiñigen, regelmässig, das heisst, ohne Umkehrung der Dreiklänge auf der Tonica und Dominante, ausgeführt. Hier ist es, wo man sich dessen wieder erinnern muss, was wir über die Weglassung einer Note in den Accorden gesagt haben; deñ da alle dissonierenden Accorde

étant composés de plus de trois notes, il est clair qu'on ne peut les employer que d'une manière incomplette dans l'harmonie à trois.

On est même fort souvent obligé, par rapport à la résolution des accords dissonnans, d'y supprimer la Quinte dans les accords parfaits.

Jl existe beaucoup de Progressions harmoniques qui se rendent mieux avec trois qu'avec quatre parties et dans lesquelles une 4ème partie serait gênante et même forcée. Dans l'harmonie à trois les fautes sont plus apparentes que dans celle à 4: mais aussi elles sont plus faciles à éviter.

Lorsqu'une des trois parties fait une mélodie prédominante, il est bon qu'une des deux autres fasse des accords brisés, quand cela se peut, pour que l'harmonie soit plus pleine et plus complette.
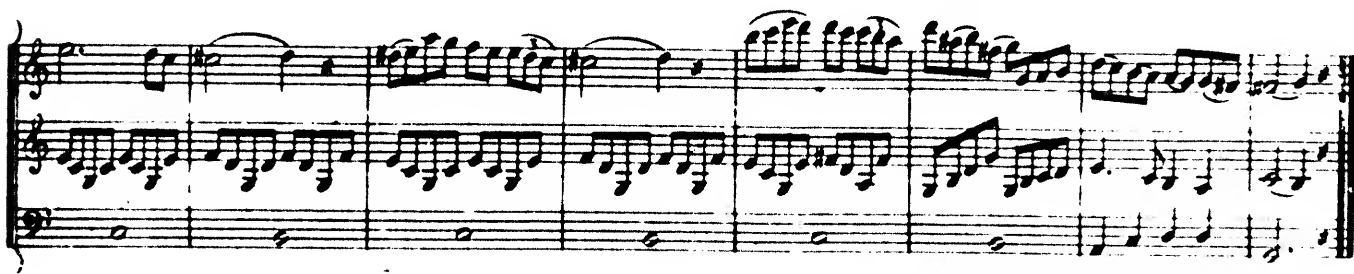
(zwei ausgenommen) aus mehr als drei Noten bestehen, so ist es klar, dass man sie im 3-stimmigen Satze nur unvollständig anwenden kann.

Man ist selbst oft genöthigt, in Rücksicht auf die Auflösung der Dissonanzen, in den vollkommenen Dreiklängen die Quinte wegzulassen.

Es giebt viele harmonische Fortschreitungen, die sich besser 3-, als 4-stimmig ausführen lassen, und in welchen eine 4te Stimme unbequem, ja erzwungen seyn würde. Jn der 3-stimmigen Harmonie sind Fehler sichtbarer als in der 4-stimmigen, aber auch leichter zu vermeiden.
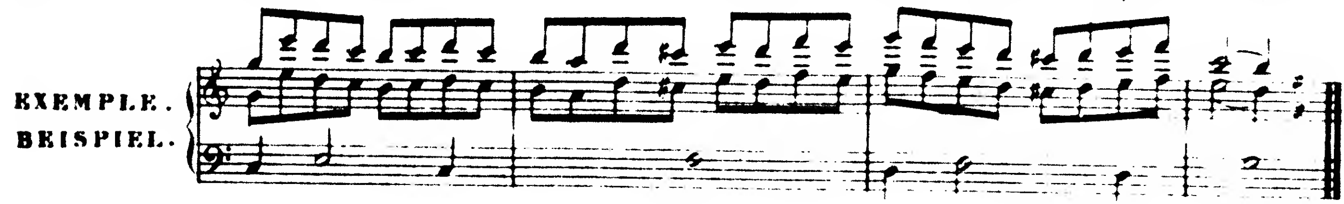
Wenn eine der 3 Stimmen eine vorherrschende Melodie hat, so ist es gut, wenn eine der andern wo möglich, gebrochene Accorde ausführt, um die Harmonie voller und vollständiger zu machen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



On peut quelque fois dans un *Trio* employer un trait de chant en le doublant à l'octave par l'une des trois parties: dans ce cas l'harmonie est à deux, mais sans faire cesser l'une des parties du Trio.

Man kann bisweilen in einem *Trio* eine Gesangsphrase von einer der drei Stimmen in der Octave verdoppelt anbringen: in diesem Falle ist die Harmonie nur 2-stimmig, obwohl keine Stimme des *Trio* in ihrer Ausführung unterbrochen ist.



La Pédale ne peut avoir lieu dans le *Trio* que sous une bonne harmonie à deux.

Der Orgelpunkt kann im *Trio* nur unter einer guten 2-stimmigen Harmonie statt haben.

EXEMPLE. BEISPIEL.
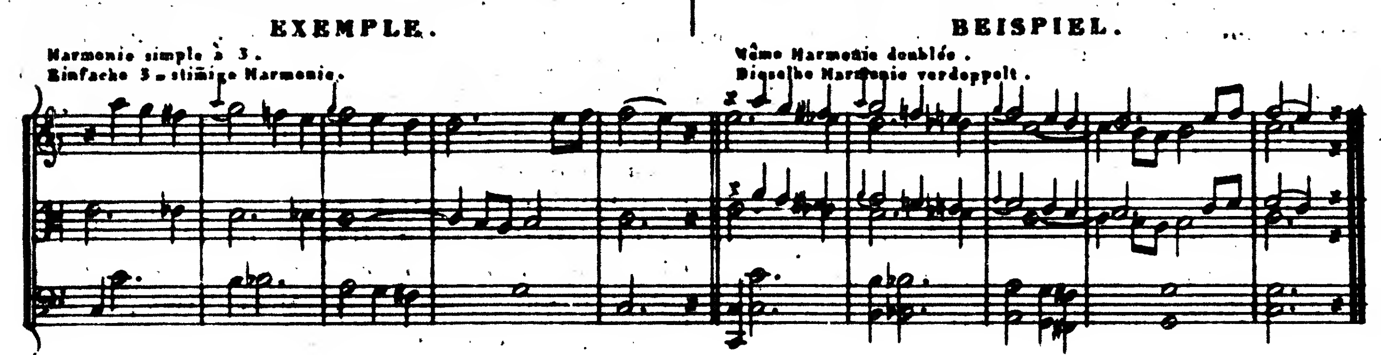
en *Ut*.
in *C*.

Pédale sur la dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

L'harmonie à trois peut s'employer partout, dans le *Quatuor*, le *Quinque*, dans les *Chœurs* et dans l'orchestre où l'on peut doubler chaque partie à l'octave, pourvu que la rencontre de deux Quintes de suite produites par ce doublement ne s'y oppose pas.

Der dreistimige Satz kañ überall angebracht werden, im *Quartett*, im *Quintett*, in den *Chören* und im Orchester, wo man jede Stime in der Octave verdoppeln kann, vorausgesetzt, dass man nicht verbothenen Quinten begegnet, welche solches nicht zulassen.

EXEMPLE. BEISPIEL.



DE L'HARMONIE À QUATRE PARTIES.

L'harmonie à quatre est la plus intéressante; il n'y a pas de finesses qu'on ne puisse rendre par elle. Jl faut s'en occuper constamment et l'étudier sans cesse comme la base de toutes les autres.

L'harmonie à quatre parties doit être envisagée de *trois manières différentes:* 1° comme accompagnant une mélodie prédominante dans les airs, concertos, et en general dans tous les solos d'instrumens et de la voix; c'est le genre le plus facile. 2° Comme servant au développement des idées dans les productions où chaque partie a la même importance, telles que les Quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, et enfin partout où l'on employe le style Fugué. C'est ici que l'harmonie joue le rôle le plus distingué. 3° Comme moyen de produire de grands effets avec les masses d'Orchestre principalement dans la symphonie.

Chacun de ces trois genres exige une étude particulière; il faut bien se garder de les confondre et de les employer l'un à la place de l'autre. Dans un morceau d'une certaine étendue il faut avoir soin de ne pas faire entendre continuellement l'harmonie à quatre parties. La variété qui est l'âme de la musique exige au contraire qu'on la remplace de temps en temps par l'harmonie à trois, à deux et même par des traits à l'unisson surtout dans l'Orchestre.

VON DER VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Die 4=stimige Harmonie ist die interessanteste, es giebt keine Feinheit, die man nicht durch sie hervorbringen köñte. Man muss sich immer damit beschäftigen, und sie ohne Unterlass, als den Grund aller andern studieren.

Die 4=stimige Harmonie ist *aus drei verschiedenen Gesichtspunkten* anzusehen. 1^tens^ Als Begleitung einer vorherrschenden Melodie in *Arien*, *Concerten*, und überhaupt in allen *Solo's* für Jnstrumente und Gesang: diess ist die leichteste Gattung. 2^tens^ Als Mittel zur Entwicklung der Jdeen in solchen Compositionen, wo jede Stimme gleiche Wichtigkeit hat, wie in den Quartetten *Haydn's* und *Mozart's*, und überhaupt überall, wo man den fugierten Styl anwendet. Hier ist's, wo die Harmonie die ausgezeichneteste Rolle spielt. 3^tens^ Als Mittel um grosse Wirkungen mit den Orchestermassen hervorzubringen, besonders in der Sinfonie.

Jede dieser drei Gattungen erfordert ein besonderes Studium; man muss sich wohl in Acht nehmen, um sie nicht zu verwechseln, und die eine anstatt der andern anzuwenden. Jn einem Tonstück von gewisser Ausdehnung muss man Sorge tragen, nicht im̃er und ununterbrochen die 4=stimige Harmonie hören zu lassen. Die Abwechslung, als die Seele der Musik, fordert im Gegentheil, dass man bisweilen eine drei= und zwei=stimige Harmonie, ja selbst einzelne Sätze im Unison, an ihrer Statt anbringe, besonders im Orchester.

On la modifie encore par les differentes positions des accords lorsqu'à une position plus ou moins serrée on fait succéder une position plus ou moins large, et *vice versa*. Ce moyen si simple et qui paroit de peu d'importance produit néanmoins beaucoup d'effet. Jl est évident qu'une harmonie qui serait sans cesse renfermée entre et deviendrait bientot fatigante par la continuelle répétition de mêmes cordes.

L'harmonie à quatre doit être traitée avec beaucoup de simplicité lorsqu'elle accompagne une mélodie prédominante; mais cette simplicité n'exclut pas la variété. Dans ce cas les accords ne sont souvent que plaqués ou frappés brièvement et coupés par de petits silences. Quelquefois, c'est un léger mouvement qui se fait dans l'une ou dans plusieurs des parties d'accompagnement. Quelquefois, et quand la mélodie le permet, ce sont de petits traits de chant plus ou moins saillans qu'on repète à plusieurs reprises dans differens tons ou sur différens degrès de la gamme. Ce travail dépend du *goût*, du *sentiment* et souvent du *caprice*. La nature de la mélodie indique très fréquemment l'accompagnement qui lui convient.

Nous avons une quantité de bons modèles en ce genre; tels sont les Operas de *Cimarosa*, et surtout ceux de *Mozart*.

Je ne cite que ces deux Auteurs parceque l'un occupe le premier rang parmi ceux dont l'accompagnement est léger et gracieux, et que l'autre brille éminemment par des accompagnemens riches et variés. Dans le Quatuor proprement dit ce n'est pas une seule partie qui doit briller au dépend des trois autres; toutes les quatre doivent à la fois concourir à l'effet total: les combinaisons fines et toutes les ressources de l'art doivent y être employées pour atteindre le vrai but. *Le contre-point double*, les *Jmitations*, les *Canons*, le *genre Fugué*, (Matières, que nous traiterons plus tard) y trouvent leur place.

Man verändert sie überdiess durch die verschiedenen Lagen (Positionen) der Accorde, weñ man von einer zusamen gedrängten Lage derselben sich mehr oder weniger ausbreitet, (und umgekehrt). Dieses so einfache und unbedeutend scheinende Mittel bringt nichtsdestoweniger grosse Wirkungen hervor. Es ist klar, dass eine Harmonie, die ohne Unterlass immer nur zwischen und zusamengedrängt wäre, durch die stete Wiederhohlung derselben Töne ermüdend werden müsste.

Weñ die 4-stimige Harmonie einen vorherrschenden Gesang begleitet, so muss sie mit vieler Einfachheit behandelt werden; aber diese Einfachheit schliesst die Abwechslung nicht aus. Jn solchem Falle sind die Accorde oft nur in fester Gestalt, oder kurz angeschlagen, oder durch kleine Pausen abgesondert, anzuwenden. Bisweilen ist's eine leichte Bewegung, die sich in einer oder in mehreren Stimmen der Begleitung bemerkbar zu machen hat. Manchmal, wenn die Melodie es zulässt, sind es kleine, mehr oder minder anziehende Gesangsphrasen, die in verschiedenen Tönen oder Stufen derselben Tonleiter sich hören lassen können. Diese Arbeit hängt vom *Geschmack*, *Gefühl*, und oft von der *Laune* ab. Der Charakter der Melodie zeigt häufig an, welche Begleitung ihr vorzügsweise zukommt.

Wir haben eine grosse Zahl guter Muster in dieser Gattung; so z: B: die Opern des *Cimarosa*, und vorzüglich jene *Mozart's*.

Jch führe hier diese zwei Tonsetzer desshalb vorzugsweise an, weil der Erste in der leichten graziösen Begleitung den vorzüglichsten Rang einnimmt, und der Zweite besonders unübertrefflich im reichen und verzierten Accompagnement glänzt. Jm eigentlichen Quartett ist es nicht eine einzelne Stimme, die auf Kosten der andern glänzen soll; alle vier sollen zugleich zur Gesammtwirkung beitragen: feine Berechnungen, und alle Hilfsmittel der Kunst sollen da angewendet werden, um den wahren Zweck zu erreichen. Der *doppelte Contrapunkt*, die *Jmitationen*, die *Canons*, der *Fugensatz*, (Gegenstände, die wir später abhandeln werden) finden hier ihren Platz.

Quant aux exemples de l'harmonie à quatre parties nous en avons suffisamment donné dans le cours de ce traité.
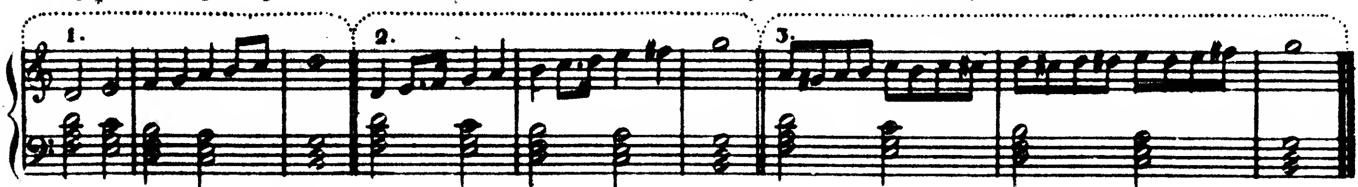
Nous remarquerons seulement que l'Alto doit faire la Basse de l'harmonie quand le chant prédominant est exécuté par le *violoncelle*, à moins que cette dernière partie ne soit en même tems bonne Basse de l'harmonie placée au-dessus.

Jl arrive souvent que par une mélodie predominante ou par des passages brillans le premier *Violon* semble s'isoler des autres parties; mais dans ce cas il faut l'accompagner d'une manière plus distinguée, plus fine, avec des tournures plus neuves dans l'harmonie et des mouvemens plus soignès que dans les solos ordinaires. On évite en général les choses communes dans les Quatuors, et quand on emploie une progression harmonique un peu usée, il faut au moins savoir la déguiser, ce qui est toujours possible. Ainsi par exemple une suite de sixtes qui certes n'est rien moins que neuve, peut devenir piquante en y ajoutant une quatrième partie à-peu-près de la maniere suivante.

Jn Betreff der Beispiele im 4-stimmigen Satze, so haben wir deren bereits im Laufe dieses Werkes hinreichend gegeben.
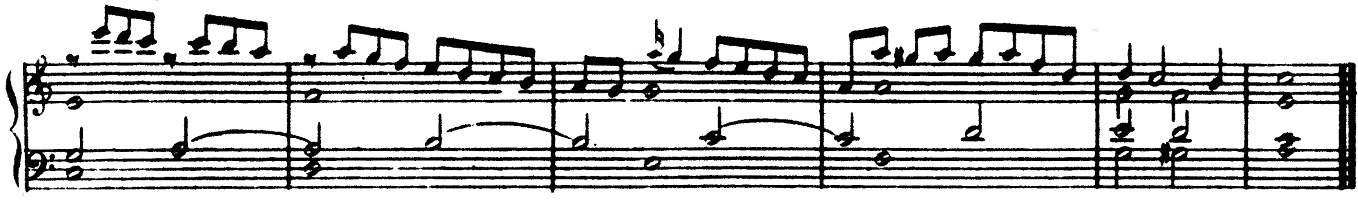
Wir bemerken nur noch, dass die *Viola* (Bratsche, welche im Altschlüssel geschrieben wird) den Bass bilden muss, wenn der vorherrschende Gesang vom *Violoncell* vorgetragen wird, wenigstens wenn dieses letztere nicht als der Grundbass zu der oben stehenden Harmonie selber dienen kann.

Es geschieht oft, dass die erste *Violin* durch einen vorherrschenden Gesang, oder durch brillante Figuren, *(Passagen)* sich von den andern Stimmen abzusondern, und besonders hervorzutreten scheint; aber in diesem Falle muss sie eine ausgezeichnetere und edlere Begleitung erhalten, mit neueren harmonischen Wendungen, und einer sorgfältiger ausgeführten Bewegung, als in gewöhnlichen *Solo's* anwendbar wäre. Überhaupt sind im Quartett alle Gemeinplätze zu vermeiden, und wen̄ man von einer etwas abgenützten harmonischen Fortschreitung Gebrauch macht, so muss man sie wenigstens zu verkleiden wissen, was immer möglich ist. So kann, z: B: eine Reihe von Sexten-Accorden, an der wohl nichts Neues ist, anziehend werden, wenn man ihr eine vierte Stimme, ungefähr auf folgende Art beifügt:



La progression ci-dessous qui est également usée peut etre déguisée en y ajoutant une 4ème partie:

Die unten nachfolgende, ebenfalls sehr abgenützte Fortschreitung, kann durch eine hinzugefügte 4te Stim̄e eben so verkleidet werden:



L'harmonie à quatre parties s'emploie partout où l'on écrit pour plus de trois voix ou de trois instrumens: dans les morceaux *d'ensemble*, dans les *Choeurs*, dans les *Quatuors*, *Quinques*, *Sextuors*, *Septuors*, *Octuors* et dans toute musique d'Orchestre ou avec accompagnement d'Orchestre.

Die 4-stimmige Harmonie wird überall angewendet, wo man für mehr als drei Stimmen (oder Jnstrumente) schreibt: in den *Ensemble-Stücken*, in den *Chören*, *Quartetten*, *Quintetten*, *Sextetten*, *Septetten*, *Octetten*, und in jeder Musik, die für das Orchester, oder mit Begleitung desselben geschrieben wird.

On s'en sert encore dans les ouvrages pour le *Pianoforte*, la *Harpe* et *l'Orgue*.

Quant à la manière de traiter l'harmonie à quatre parties dans la *Symphonie*, nous en parlerons plus bas à l'article sur l'Orchestre.

Auch bedienet man sich ihrer in den Werken für das *Pianoforte*, die *Harfe* und die *Orgel*.
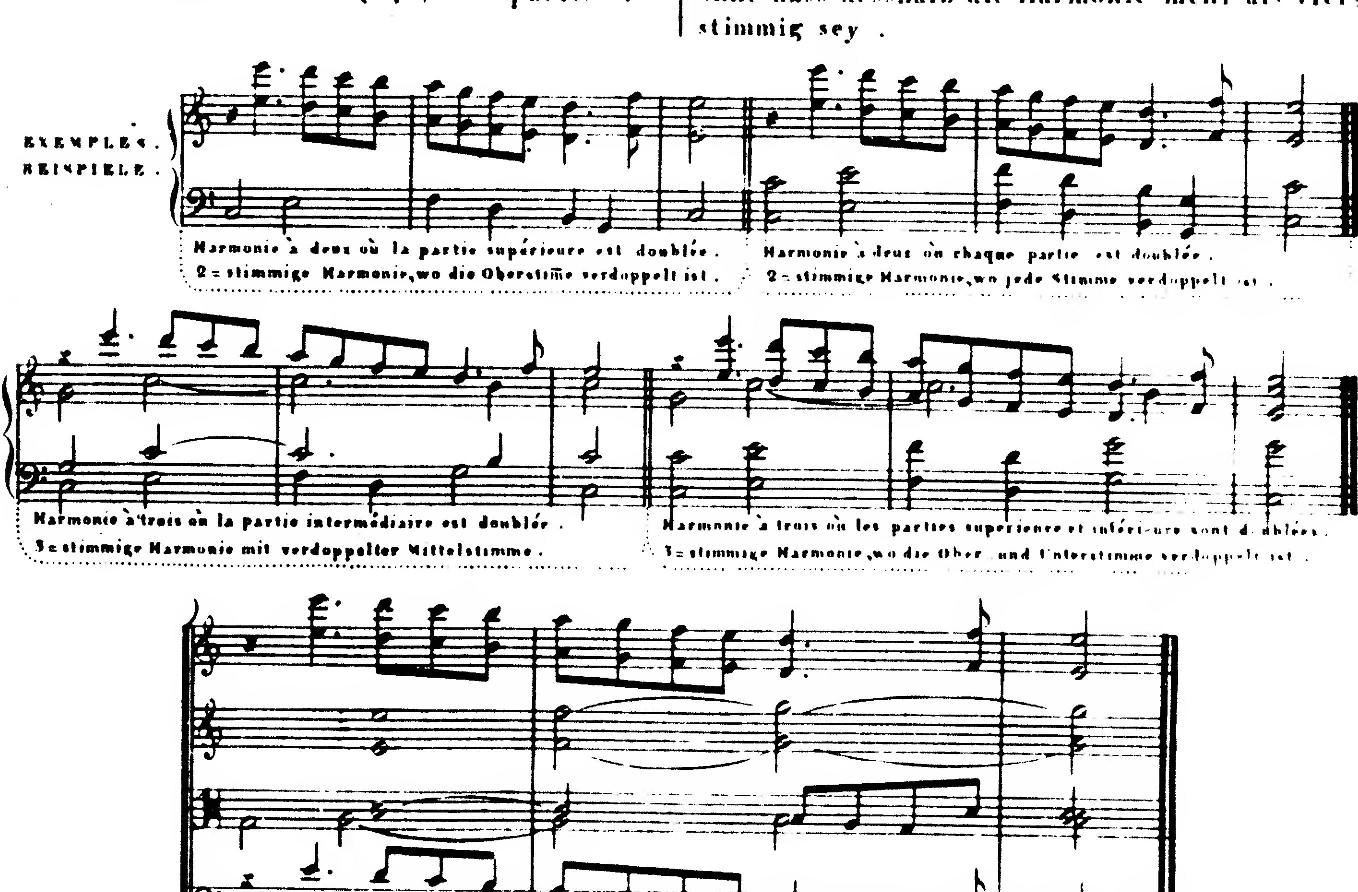
Was die Art betrifft, wie man die 4-stimmige Harmonie im *Sinfoniesatz* behandeln soll, so werden wir davon weiter unten, im Artikel von dem Orchester sprechen.

DE L'HARMONIE À PLUS DE QUATRE PARTIES.

Pour bien entendre cet article il faut se rappeler que l'harmonie à 2, 3 et à 4 parties peut être exécutée par 5, 6, 7 et 8 instrumens différens (*à la fois*) sans que l'harmonie soit réellement à 5, 6, 7, ou 8 parties.

VON DER, MEHR ALS VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Um diesen Abschnitt wohl zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die zwei-, drei, und vier-stimmige Harmonie durch 5, 6, 7, 8, Instrumente (*zugleich*) ausgeführt werden kann, ohne dass desshalb die Harmonie mehr als vierstimmig sey.



Dans tous ces cas la partie doublée ou triplée ne compte que pour une seule partie. Or on ne peut pas dire que ce dernier exemple soit de l'harmonie à 8 parties quoiqu'il faille ce nombre d'instrumens pour l'exécuter.

Jn allen diesen Fällen zählt die verdoppelte oder verdreifachte Stimme nur für eine einfache und einzelne. Nun kann man also nicht sagen, dass das letzte Beispiel 8-stimmig sey, obwohl man acht Jnstrumente zu dessen Ausführung bedürfen würde.

Jl faut se rappeler aussi que lorsque l'harmonie à quatre accompagne une mélodie prédominante et que cette dernière fait des *octaves réelles* avec l'une ou l'autre partie accompagnante, l'harmonie n'est point à cinq; elle reste à quatre. Car cette mélodie n'est envisagée que comme une espèce de prélude fait sur l'harmonie et non comme une combinaison qui rendroit cette harmonie réellement à cinq parties. C'est par cette raison que l'harmonie n'est le plus souvent qu'à 2,3 ou 4 parties dans l'orchestre quoique tous les instrumens soient mis en jeu en même temps.

Pour créer une véritable harmonie à plus de 4 parties, il faut que les octaves réelles par mouvement semblable ne s'y recontrent pas plus que les quintes défendues. Jl faut que chaque instrument ou chaque voix soit traité comme partie essentielle. Après cette remarque générale nous passerons en revue la propriété de chaque harmonie à plus de quatre parties, en commençant par celle à cinq qui est la meilleure et la plus claire.

DE L'HARMONIE À CINQ PARTIES.

Les accords n'etant composés que de trois ou quatre notes, (excepté les deux accords de neuvième que l'on emploie très rarement avec leurs cinq notes,) il faut savoir quelles sont celles que l'on peut doubler dans chaque accord. 1° Dans les accords parfaits chaque note peut-etre doublée et même tripplée: (*) il faut en excepter la Tièrce majeure lorsqu'elle devient *notesensible* parcequ'elle exige une résolution déterminée.

Man muss sich ferner auch erinnern, dass, wenn die 4=stimmige Harmonie einer vorherrschenden Melodie accompagniert, und diese letztere mit einer von den 4 begleitenden Stimmen *wirkliche Octaven* bildet, sodann die Harmonie nicht 5=stimmig ist, sondern 4=stimmig bleibt. Denn diese Melodie wird nur als ein, über die Harmonie gebautes Vorspiel (oder als *Variation*) angesehen, und nicht als eine berechnete Zusammenstellung, welche diese Harmonie wirklich 5=stimmig machen würde. Aus dieser Ursache ist meistens die Orchester=Harmonie nur 2,3, oder 4=stimmig, obwohl alle Jnstrumente zu gleicher Zeit beschäftigt sind.

Um eine Harmonie hervorzubringen, die wirklich mehr als 4=stimmig sey, so dürfen wirkliche Octaven darin eben so wenig als verbothene Quinten vorkommen. Jedes Jnstrument oder jeder Gesangspart muss da als eine wesentliche und selbstständige Stimme behandelt werden. Nach dieser allgemeinen Bemerkung werden wir die Eigenschaften jeder, mehr als 4=stimmigen Harmonie untersuchen, indem wir mit der 5=stimmigen, als der besten und klarsten, anfangen.

VON DER FÜNFSTIMMIGEN HARMONIE.

Da die Accorde nur aus 3 oder 4 Tönen bestehen, (mit Ausnahme der zwei Nonen=Accorde, die man vollständig mit ihren 5 Noten selten anwendet,) so ist nothwendig zu wissen, welche man in jedem Accorde verdoppeln darf. 1tens Jn den Dreiklängen kann jede Note verdoppelt, ja verdreifacht werden: (*) doch ist davon die grosse Terz ausgenommen, wenn sie zur *empfindsamen Note* (siebenten grossen Stufe jeder Scala) wird, weil sie alsdann eine bestimmte Auflösung erfordert.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



On s'apperçoit facilement que l'*Ut♯* ne peut être ici doublé convenablement parcequ' il doit se résoudre en montant d'un demi-ton et qu'en le doublant il faudroit faire deux fois (*Ut♯-Ré*) et parconséquent deux octaves défendues.

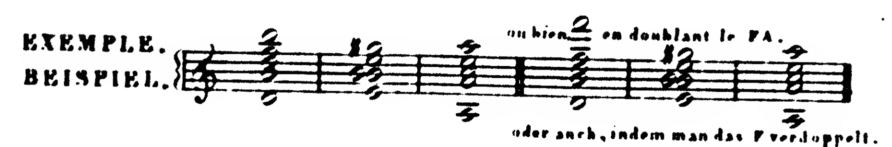
Man wird leicht bemerken, dass das *Cis* hier nicht wohl verdoppelt werden kann, weil es sich um einen halben Ton aufwärts auflösen soll, und man alsdann, wenn es doppelt da wäre, zwei mal *Cis-D*, also verbothene Octaven machen würde.

(*) Quoique nous ayons précédemment parlé du doublement des notes dans les accords nous avons cru essentiel d'y revenir ici pour completter ce qu'il y avait à dire sur l'harmonie à 5 parties.

(*) Obwohl wir schon früher von den Verdopplungen der Töne in den Accorden gesprochen haben, so halten wir es für wesentlich hier darauf zurück zu kommen, um das, was über den fünfstimmigen Satz gesagt werden muss, zu vervollständigen.

Dans l'accord diminué (*Si-Ré-Fa*♮) on double ordinairement le *Si* et le *Ré*, rarement le *Fa*♮.

Jm verminderten Dreiklang (*H, D, F*) verdoppelt man gewöhnlich das *H* und *D*, selten das *F*.

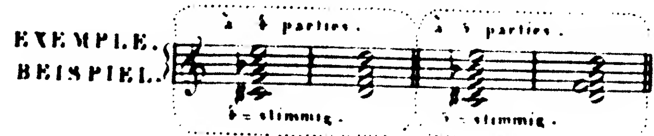


2° Dans les accords dissonnans on ne double ni la note dissonante ni celle qui n'a qu'une seule résolution.

Ainsi dans l'accord suivant on ne peut doubler que le *Mi* parceque les trois autres notes ont une résolution déterminée.
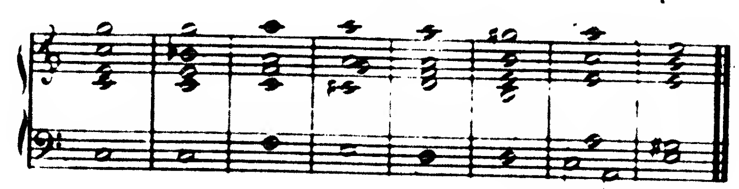
2tens Jn dissonierenden Accorden wird weder die Dissonanz selber, noch jene Note verdoppelt, welche nur eine einzige Auflösung hat.

Also kann man in dem folgenden Accorde nur das *E* verdoppeln, weil die drei andern Noten alle nur eine bestimmte Auflösung haben.



Mais si au lieu d'accords plaqués come dans l'exemple suivant:

Doch wenn man, anstatt festen Accorden wie in folgendem Beispiele:
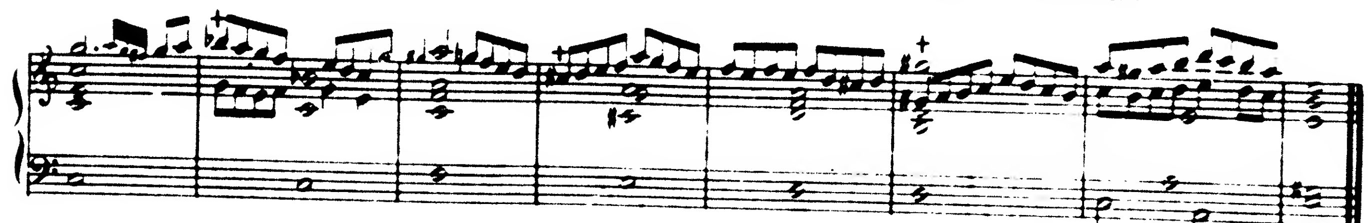


on fleurit cette même harmonie, il est alors permis de doubler la note *sensible* et les notes dissonantes, parceque l'on a la faculté de changer ces mêmes notes avant leur resolution.

MÊME EXEMPLE QUE LE PRÉCÉDENT, MAIS FLEURI.

diese selbe Harmonie verzieren würde, so wäre es dann erlaubt, sowohl die *empfindsame Note*, wie auch die Dissonanzen zu verdoppeln, weil man da die Möglichkeit hat, diese selben Noten vor ihrer Auflösung zu wechseln.

DASSELBE VORHERGEHENDE BEISPIEL. ABER VERZIERT.
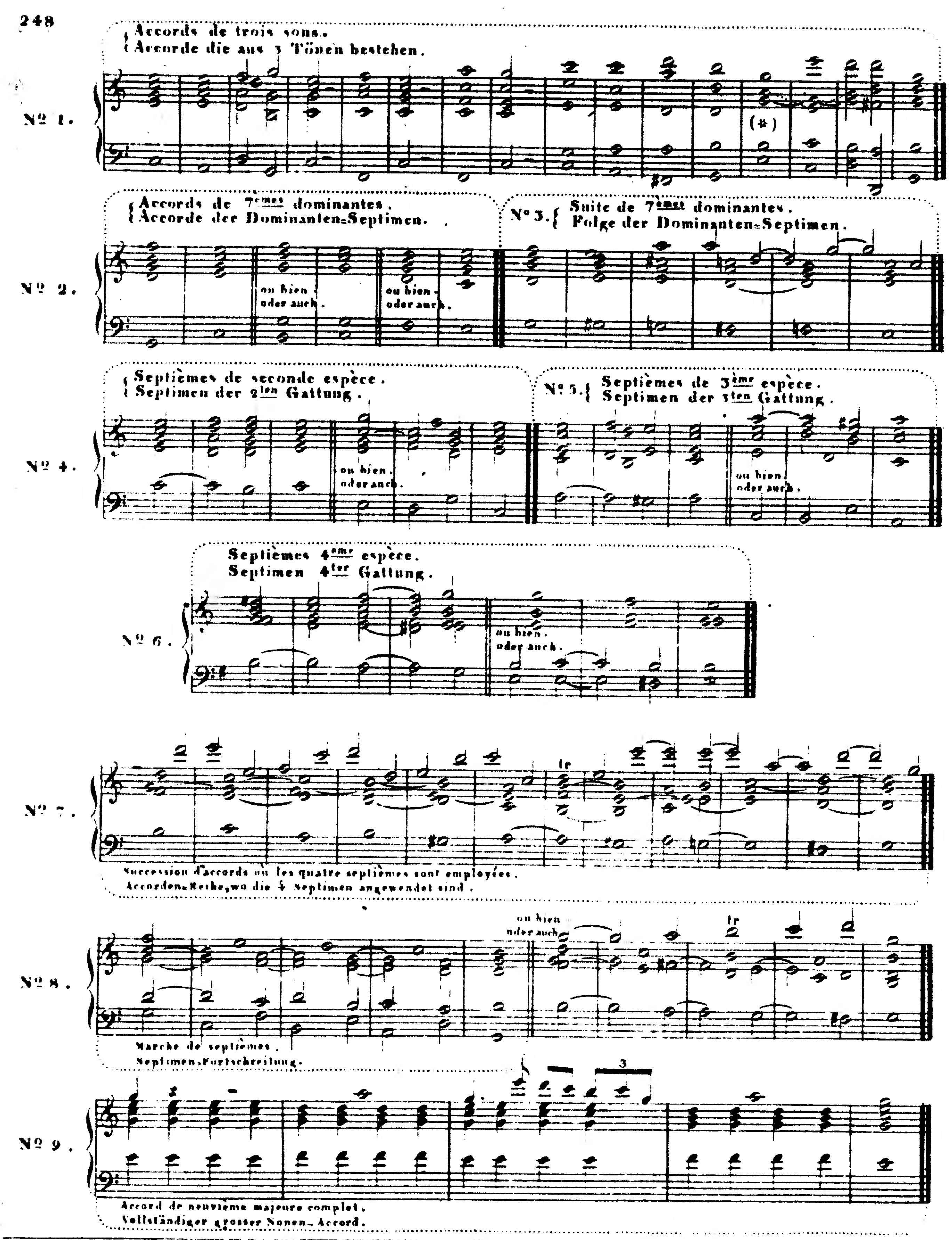


Cette remarque prouve en même temps que l'harmonie en accords plaqués est souvent plus difficile que l'harmonie fleurie, surtout lorsqu'on écrit à plus de quatre parties.

Voici maintenant des exemples sur l'harmonie à cinq parties, où tous les accords de la classification se trouvent employés:
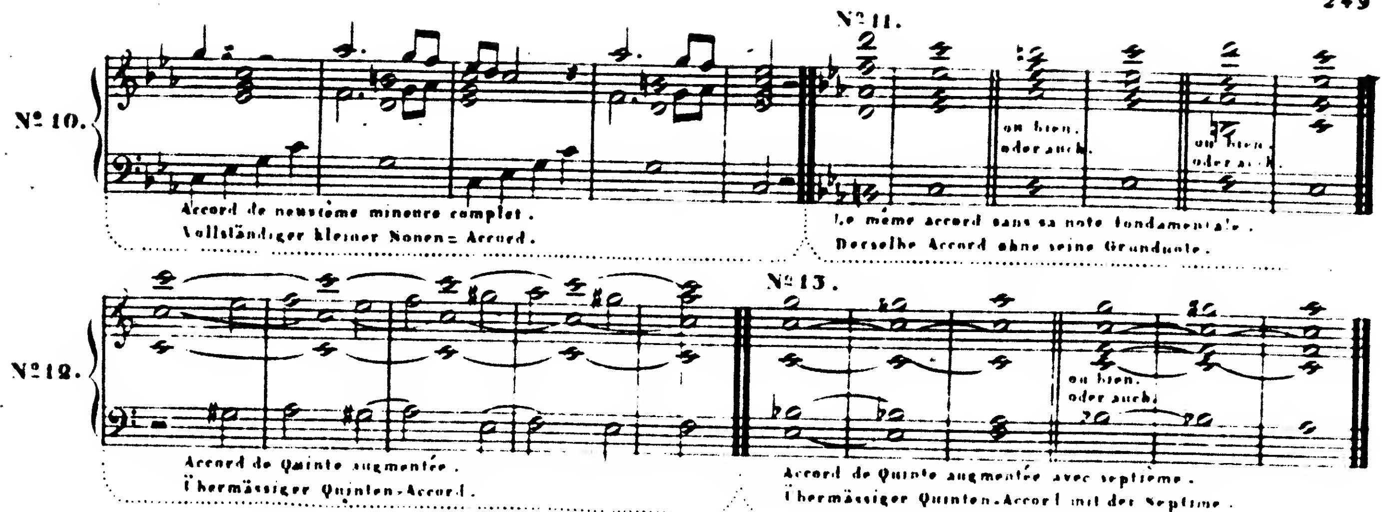
Diese Bemerkung beweist zugleich, dass die Harmonie in festen Accorden oft schwerer ist, als die verzierte, besonders weñ man mehr als vierstimmig schreibt.

Hier folgen nun Beispiele im fünfstimmigen Satze, wo alle Klassen-Accorde angewendet werden.
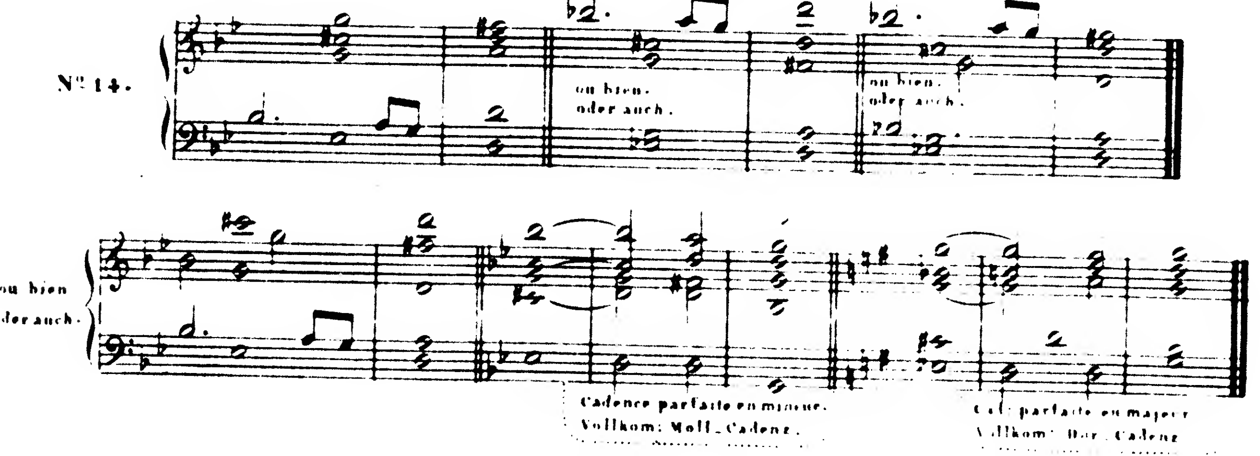


(*) Le SOL reste dans la même partie : c'est le SI qui descend sur le MI.

(*) Das G bleibt in derselben Stimme. Das H ist's, welches auf das E herabsteigt.
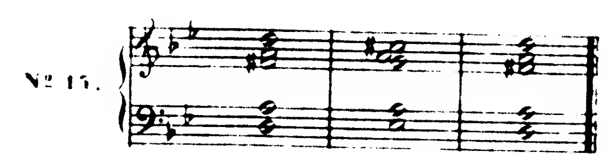


Dans l'harmonie à cinq parties il est permis de résoudre l'accord de sixte augmentée de la manière suivante; qui présente des octaves cachées inevitables.

Jn der 5-stimmigen Harmonie ist es erlaubt, den übermässigen Sext-Accord auf folgende Art aufzulösen, obschon da verdeckte Octaven unvermeidlich sind.
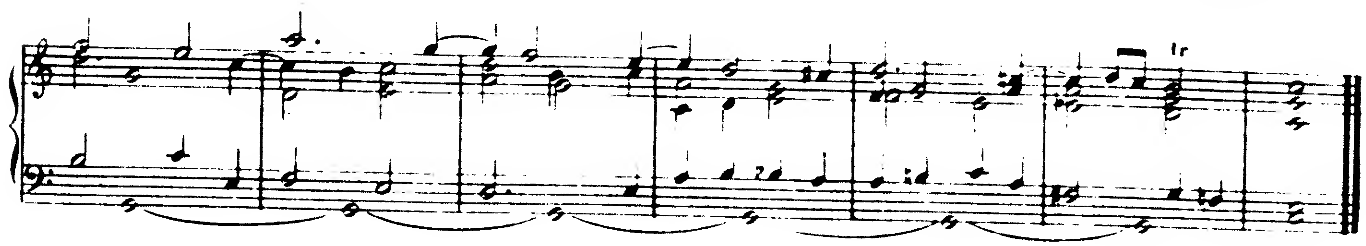


Dans l'accord de 4te et sixte augmentées on ne peut doubler que la note fondamentale, par exemple:

Jm Accord der übermässigen Quart und Sext kann man nur die Grundnote verdoppeln. z. B.
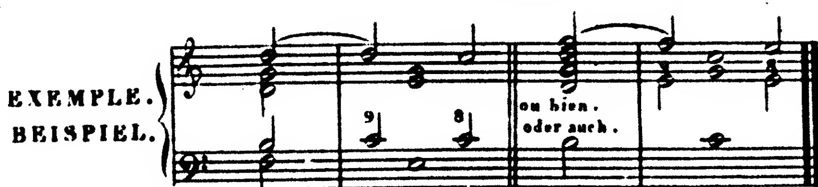


PÉDALE À CINQ PARTIES. | FÜNFSTIMMIGER ORGELPUNKT.



Jl est bon de remarquer qu'en employant les suspensions dans l'harmonie à cinq celle de 9_8 peut avoir lieu entre deux parties hautes.

Es muss erinnert werden, dass, wenn man im 5=stimmigen Satze Verzögerungen anbringt, jene von 9_8 zwischen zwei Oberstimmen statt haben kann.
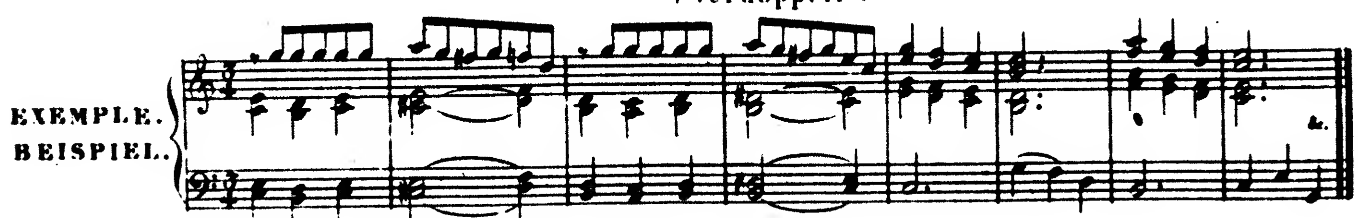
EXEMPLE.
BEISPIEL.



L'harmonie à cinq parties réelles est déjà trop compliquée pour être employée continuellement dans un morceau de musique. Jl faut l'interrompre de temps en temps par celle à 4, à 3, et même à 2 parties; mais il n'est pas indispensable de faire taire 2 ou 3 instrumens pour avoir de l'harmonie à 3 ou à 2 parties. On peut rendre la première avec cinq instrumens en doublant deux parties à l'octave.

Die 5=stimmige Harmonie ist schon zu sehr zusammengesetzt, um in einem Tonstücke ununterbrochen angewendet zu werden. Man muss sie bisweilen mit jener von 4, 3, und selbst von 2 Stimmen unterbrechen; doch ist es desshalb nicht unerlässlich, zwei oder drei Jnstrumente schweigen zu lassen, um eine 3= oder 2=stimmige Harmonie hervorzubringen. Man kann die drei=stimmige selbst mit allen 5 Jnstrumenten hervorbringen, indem man zwei in der Octave verdoppelt.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



On peut rendre de même l'harmonie à deux parties avec cinq instrumens en doublant l'une des parties et en triplant l'autre. Jl est clair que pour rendre l'harmonie à 4 on n'en doublera qu'une. Cette variété dans l'emploi des cinq instrumens donne les modifications suivantes:

1º harmonie à 2 exécutée avec deux, trois, quatre ou cinq instumens.

2º harmonie à 3 exécutée avec trois, quatre ou cinq instrumens.

3º harmonie à 4 exécutée avec quatre ou cinq instrumens.

4º harmonie à 5.

Jl y a une différence remarquable entre l'harmonie à 5, et les 3 autres exécutées avec 5 instrumens: l'harmonie à 5, fesant toujours entendre les accords avec toutes leurs notes, il en résulte, dans les parties, une

Eben so kann man mit fünf Jnstrumenten einen 2=stimmigen Satz hervorbringen, wenn die eine Stimme verdoppelt, und die zweite verdreifacht wird. Natürlicherweise kann also, weñ man 4=stimmig schreiben will, nur eine Stimme verdoppelt werden. Diese Abwechslung im Gebrauch der fünf Jnstrumente giebt folgende Veränderungen.

1tens 2=stimmige Harmonie_von zwei, drei, vier, oder fünf Jnstrumenten ausgeführt.

2tens 3=stimmige Harmonie_von drei, vier, oder fünf Jnstrumenten ausgeführt.

3tens 4=stimmige Harmonie_ausgeführt von vier oder fünf Jnstrumenten.

4tens 5=stimmige Harmonie.

Es giebt einen bemerkenswerthen Unterschied zwischen der wirklich 5=stimmigen Harmonie, und den andern drei von fünf Jnstrumenten ausgeführten: da der 5=stimmige Satz die Accorde mit allen ihnen angehörigen Noten hören lässt,

plenitude et une complication qui peuvent à la longue devenir fatigantes.

L'harmonie à 2, à 3 et même à 4 parties étant moins compliquée et parconséquent plus claire on peut par leur emploi, sans diminuer le nombre d'instrumens obtenir dans le *Quinque* une variété qui n'affaiblit pas l'effet que doivent produire 5 instrumens jouant en même tems.

L'harmonie à 5 s'emploie dans les morceaux d'ensemble à cinq voix, dans les *Quintetti* pour cinq instrumens, dans les *chœurs* à cinq parties, surtout dans la musique d'Eglise et quelquefois dans la *Symphonie*. On écrit aussi des morceaux à 5 parties pour l'Orgue et le Pianoforte.

NOTA.

J'ai cru necessaire de placer ici quelques reflexions sur la maniere de considerer les morceaux à deux, trois, quatre et cinq parties, connus sous la désignation de *Duos, Trios, Quatuors* et *Quintetti*. Plus on a de ressources dans les moyens, plus on peut trouver d'effets et plus on peut les varier. Ce principe est vrai; mais il ne faut pas en inférer qu'un *Trio* doive être plus difficile à faire qu'un *Quatuor*: il suivrait de ce raisonnement qu'un *Duo*, qui offre encore moins de ressources qu'un *Trio*, présenterait par cela même plus de difficultés qu'une *Symphonie*, puisque dans ce dernier genre toutes les richesses de l'art sont à la disposition du compositeur. Cette conséquence serait un paradoxe; car si l'abondance des moyens donne lieu à une plus grande quantité d'effets, la multiplicité des chances et des combinaisons qui en résultent augmente progressivement les difficultés.

La mélodie, l'harmonie, ses combinaisons et ses ressources et enfin la réunion de l'une à l'autre constituent la matière de toute composition musicale. Cette matière éprouve des modifications plus ou moins grandes selon la quantité de parties que l'on employe; or la création de la mélodie (isolément prise) n'étant pas plus difficile dans un Quatuor que dans un Duo ou un Trio, c'est donc l'harmonie qui fait la différence des

so bringt das in den Stimmen eine Fülle und Überhäufung hervor, die in die Länge ermüdend werden kann.

Durch die 2, 3, und selbst 4 stimmige Harmonie hingegen kann man, da sie weniger überfüllt und also klarer ist, ohne die Zahl derselben Spielenden zu vermindern, in das *Quintett* eine Abwechslung bringen, die den Effekt keineswegs schwächt, den 5 zu gleicher Zeit beschäftigte Instrumente hervorzubringen fähig sind.

Die 5 stimmige Harmonie wird in den *Ensemble*-Stücken für 5 Sänger, in den *Quintetten* für 5 Instrumente, in 5 stimmigen *Chören*, vorzüglich in der Kirchenmusik, und bisweilen in der *Sinfonie* angewendet. Man schreibt auch 5 stimige Tonwerke für die Orgel und das Pianoforte.

BEMERKUNG.

Ich habe für nöthig erachtet, hier einige Betrachtungen über die Art beizufügen aus welchem Gesichtspunkte die unter dem Namen *Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten* bezeichneten Tonwerke anzusehen sind. Jemehr Hilfsmittel zu Gebothe stehen, desto grössere Wirkungen und Veränderungen kann man auffinden. Dieser Grundsatz ist wahr; aber man darf nicht daraus schliessen, dass ein *Trio* schwerer als ein *Quartett* zu machen sey: es würde daraus folgen, dass ein *Duo*, welches in seinen Mitteln noch beschränkter als ein *Trio* ist, noch grössere Schwierigkeiten darböthe, als selbst eine *Sinfonie*, weil in dieser letzteren dem *Compositeur* alle Reichthümer der Kunst zu Gebothe stehen. Diese Folgerung wäre widersinnig; denn wenn der Überfluss an Mitteln zu einer grösseren Entwicklung von Wirkungen Gelegenheit gibt, so werden auch die Schwierigkeiten durch die Vermehrung der Wechselfälle und Berechnungen vergrössert.

Die Melodie, die Harmonie, ihre Zusammensetzung und ihre Hilfsquellen, so wie endlich die Vereinigung der einen und der andern bilden den Stoff jeder musikalischen Composition. Dieser Stoff erleidet nach der Zahl der Stimmen, die man anwendet, seine grösseren oder kleineren Veränderungen; da nun die Erfindung einer Melodie (an sich) nicht schwerer für ein Quartett, als für ein Duo oder Trio ist, so ist's die Harmonie, welche eigentlich

genres et qui augmente proportionnellement les difficultés.

Chaque genre a ses propriétés qui exigent une étude particulière. On demandait à *Haydn* pourquoi il n'avait pas composé de Quintettis; ce grand homme répondit ingénuement qu'il ne savait que faire de la cinquième partie. Jl serait ridicule de supposer que ce fût en lui un défaut de moyens, on ne peut donc en attribuer la cause qu'au manque d'habitude.

Lorsqu'on ne se sera point occupé de l'harmonie à 3 et de la manière de la traiter, et qu'au contraire on aura travaillé sans cesse l'harmonie à 4, un Trio paraîtra en effet plus difficile à faire qu'un Quatuor parceque, manquant d'habitude du genre, on voudra retrouver dans l'un les ressources et les richesses de l'autre, ce qui est impossible.

die Gattungsverschiedenheit bewirkt, und die Schwierigkeiten verhältnissmässig vermehrt.

Jede Gattung hat ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten, die ein besonderes Studium erfordern. Man fragte HAYDN, warum er keine Quintetten geschrieben habe; dieser grosse Mann erwiederte unbefangen, dass er mit der fünften Stimme nicht umzugehen wisse. Es wäre lächerlich vorauszusetzen, dass bei ihm ein Mangel an Mitteln daran Ursache gewesen wäre; es war nur ein Mangel an Übung.

Wenn man sich nie mit der Ausarbeitung der 3=stimmigen Harmonie, und dagegen ununterbrochen mit der 4=stimmigen beschäftigt haben würde, so würde ein Trio in der That schwerer als ein Quartett zu schreiben seyn, weil man, aus Mangel an Übung und Gewohnheit, in diesem dieselben Hilfsmittel und Wirkungen suchen wollte, die in dem andern enthalten sind, was unter die Unmöglichkeiten gehört.

36.) Anmerkung des Übersetzers. Zu den hier angegebenen Ursachen, wesshalb bei Vermehrung der Jnstrumente sich auch die Schwierigkeiten eher vermehren als vermindern, gehört, dass selbst Jdeen und Durchführung, im Verhältniss zur Mehrzahl der Ausführenden, grossartiger, und überhaupt anders gestaltet seyn müssen, als bei Compositionen für wenige Jnstrumente statt haben dürfte. Allerdings bleibt es dem Tonsetzer unverwehrt, selbst in *Solo's*, *Duos*, *Terzetten*, &c..., grossartige Gedanken zum Grunde zu legen, oder einzuweben, aber dagegen darf er, wenn er etwa ein *Sextett* oder gar ein *Orchester* in Bewegung setzt, nicht von solchen Jdeen Gebrauch machen, die sich nur für die Zusammenstellung eines *Duo's*, oder *Trio's* eignen. So findet man, z. B. unter all den zahlreichen *Quartetten*, *Quintetten*, *Sonaten* und *Trio's* von *Beethoven*, (so grossartig bei den Meisten derselben auch sowohl der Anfang wie die Durchführung ist;) kaum einige, deren Beginn und Anlage zu einer wahren Sinfonie oder Ouverture geeignet wäre, und selbst die Themas zu seinen Concerten sind von diesem Denker nur zu ihrem Zweck geeignet und gewählt. Je grösser die Massen, die der Tonsetzer zur Darstellung seiner Schöpfung in Anspruch nimmt, desto grösser auch die Erfindung und Ausarbeitung; denn jede Compositions=Gattung muss ihren eigenthümlichen Styl haben, und ihrem Charakter treu bleiben. Daher ist nichts nöthiger und vortheilhafter, als wenn das junge Talent sich in *jeder* Gattung so viel als möglich versucht, sich frühzeitig zur Erfindung von Jdeen und Effekten jeder Art anstrengt, und dieselben nach ihrer Eigenthümlichkeit sondert, um für spätere Ausarbeitungen einen Vorrath von Anfängen, Mittelsätzen, Gesangs=Phrasen, &c..., zu besitzen, der in der Folge wohl zu Statten kommt.

DE L'HARMONIE À 6,7 ET 8 PARTIES.

Pour que l'harmonie à plus de cinq parties soit *reelle*, il faut éviter d'y faire non seulement des Quintes, mais aussi des octaves consécutives par mouvement semblable; c'est ce qui en augmente la difficulté.

Jl y a des accords qu'on ne peut employer dans l'harmonie à 6,7 ou 8 parties, parcequ'il est impossible de les résoudre regulièrement sans faire des octaves.

VON DER 6,=7,=UND 8=STIMMIGEN HARMONIE.

Wenn eine mehr als 5=stimmige Harmonie *wesentlich* und wirklich bestehen soll, so muss man nicht nur Quinten, sondern auch Octaven, die in gerader Bewegung nach einander folgen, vermeiden; diess ist es, was die Schwierigkeit dieses Satzes vermehrt.

Es giebt Accorde, die man im 6,-7,= und 8=stimmigen Satze gar nicht anwenden kañ, weil es unmöglich ist, sie regelmässig aufzulösen, ohne Octaven zu machen.

Lés meilleurs accords (et on peut dire les seuls) pour faire de l'harmonie à 6, 7 et 8 parties sont, l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord diminué et les quatre accords de septième.

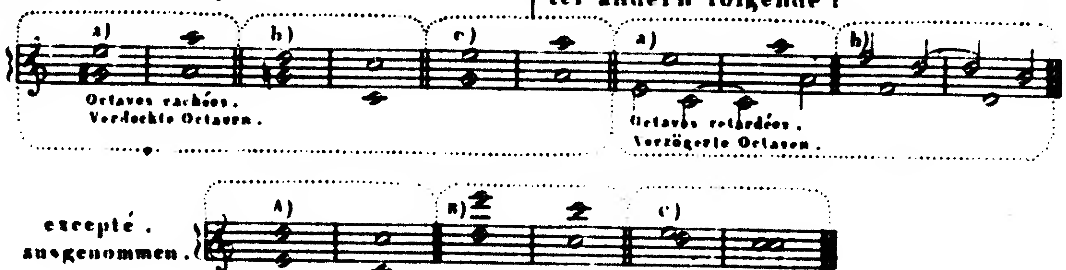
Parmi les notes accidentelles on n'emploie que les notes de passage, les suspensions et la pedale. Avant de donner des exemples, nous remarquerons, qu'en raison des difficultés qui se présentent à chaque instant dans la liaison des accords, on est souvent forcé de tolérer dans l'harmonie à plus de cinq parties:

1º Les octaves cachées et retardées, surtout entre les parties hautes ou intermediaires, entre autres les suivantes:

Die besten, (und man kann sagen, einzigen) Accorde zur Bildung einer 6, 7, oder 8 stimmigen Harmonie, sind, der vollkomene *Dur* und *Moll* Dreiklang, der verminderte Dreiklang, und die 4 Septimen Accorde.

Unter den unwesentlichen (*zufälligen*) Noten gebraucht man nur die durchgehenden, die Verzögerungen und den Orgelpunkt. Bevor wir Beispiele geben, ist zu bemerken, dass wegen den Schwierigkeiten, die sich jeden Augenblick bei der Verbindung der Accorde entgegen stellen, man oft genöthigt ist, in der mehr als 5 stimmigen Harmonie zu dulden:

1tens Verdeckte und verzögerte Octaven, besonders in den hohen und Mittel Stimmen; unter andern folgende:
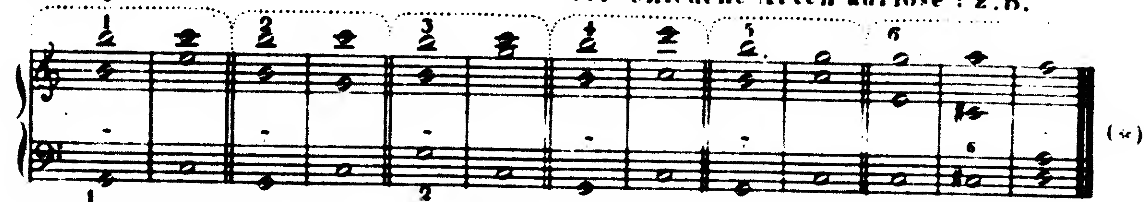


Cela est toujours mauvais parceque la dissonance (le *Ré*) semble se résoudre deux fois sur *Ut* par mouvement semblable et faire par conséquent deux octaves consecutives.

2º Le doublement de la Tierce majeure comme note sensible, pourvu que cette note doublée se résolve de deux manières differentes, par exemple.
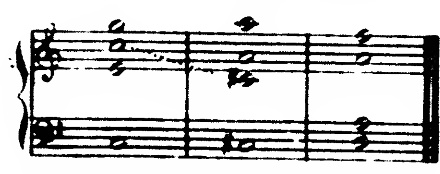
Dieses Letztere ist immer schlecht, weil die Dissonanz (das *D*) sich zweimal in das *C* in gerader Bewegung aufzulösen, und folglich zwei nacheinander folgende Octaven zu bilden scheint.

2tens Die Verdopplung der grossen Terz, weñ sie eine empfindsame Note ist; vorausgesetzt, dass diese verdoppelte Note sich auf zwey verschiedene Arten auflöse: z.B.



3º La fausse relation entre deux parties intermédiaires, par exemple:

3tens Den Querstand zwischen zwei Mittelstimmen, wie z:B:

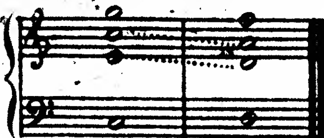


(*) Ce dernier exemple n'est praticable qu'entre la Basse et une partie intermédiaire, ou bien entre deux parties intermédiaires, et jamais entre la Basse et la partie supérieure.

(*) Das letzte Beispiel ist nur zwischen dem Bass und einer Mittelstimme anwendbar, oder auch zwischen 2 Mittelstimmen; aber nie zwischen dem Bass und der Oberstimme.

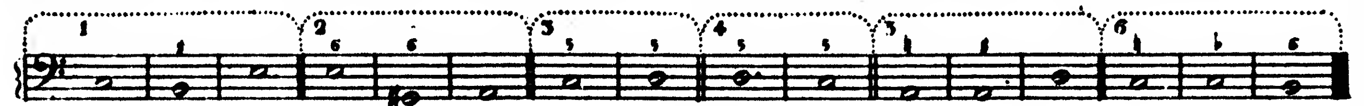
4° Les Quintes cachées entre les parties intermediaires.

4^{tens} Verdeckte Quinten in den Mittelstimmen:



Toutes ces licences sont presque inévitables, particulièrement dans les modulations et dans les successions d'accords telles que les suivantes:

Alle diese Freiheiten (*Lizenzen*) sind beinahe unvermeidlich, besonders in Modulationen und Fortschreitungen von Accorden, wie folgende:



Les accords sont en général moins difficiles à lier tant qu'on reste dans le même ton, c'est pour cela que nous conseillons aux élèves de quitter souvent l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties quand ils changent de ton, et de la remplacer par celle à 5 ou celle à 4.

Die Accorde sind überhaupt weniger schwer zu verbinden, so lange man in derselben Tonart bleibt; daher rathen wir den Schülern, beim Wechseln der Tonart die 6-, 7-, oder 8-stimmige Harmonie oft zu verlassen und durch eine 5- oder 4-stimmige zu ersetzen.

VOICI MAINTENANT DES EXEMPLES.

UND NUN DIE BEISPIELE.

Suite d'accords parfaits à 6 parties.
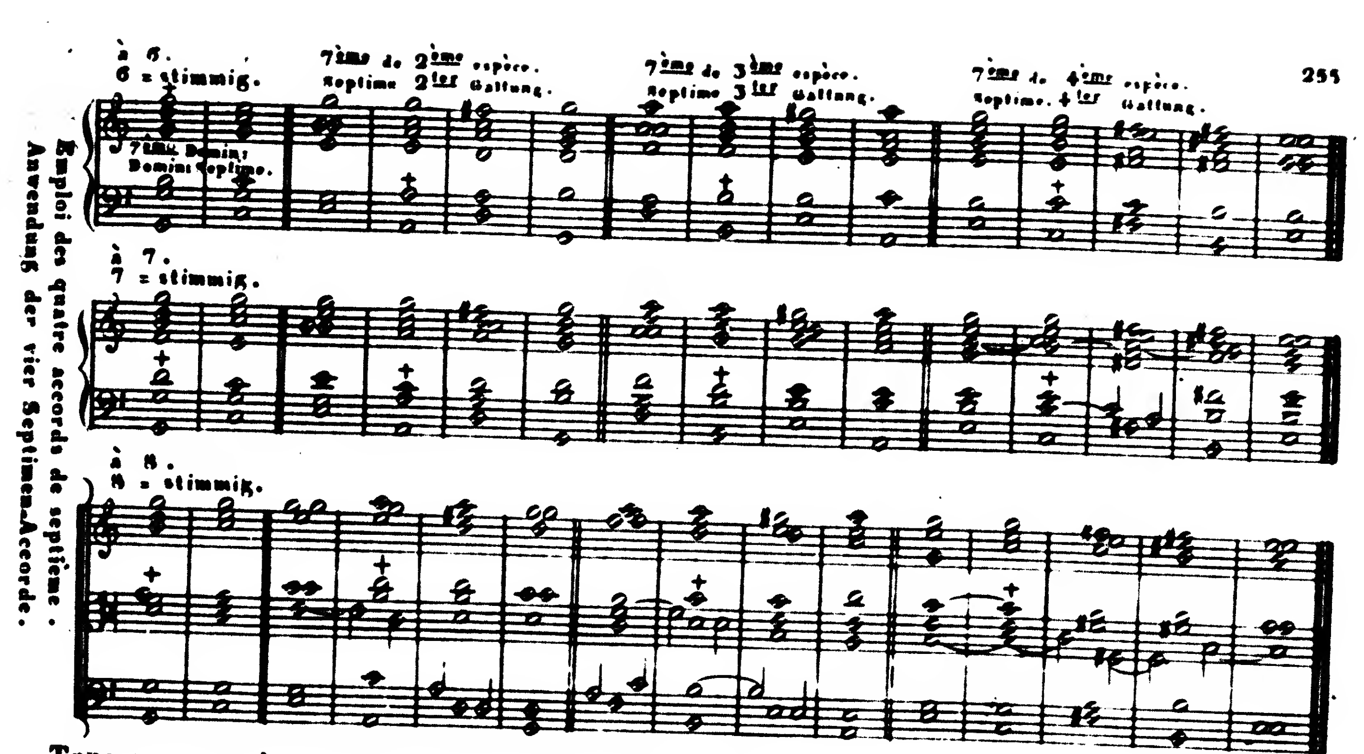
Reihe von 6-stimmigen vollkommenen Dreiklängen.

Suite d'accords parfaits à 7 parties.

Reihe von 7-stimmigen vollkommenen Dreiklängen.

Suite d'accords parfaits à 8 parties.

Reihe von 8-stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Tous ces accords peuvent avoir lieu dans tous leurs renversemens.

Alle diese Accorde können in allen ihren Umkehrungen gebraucht werden.

SUITE D'ACCORDS DE SEPTIÈME.

FORTSETZUNG DER SEPTIMEN ACCORDE.

1° en accords non renversés.
1te in nicht umgekehrten Accorden.

2° en accords renversés.
2te in umgekehrten Accorden.

à 6.
6 = stimmig.

à 7.
7 = stimmig.

à 8.
8 = stimmig.

Dans l'emploi des notes de passage nous conseillons aux élèves de faire en sorte que le nombre des parties qui font des notes de passage ne surpasse pas le nombre de cellesqui font des accords plaqués. Ainsi par exemple dans l'harmonie à 6 et à 7 on ne mettra des notes de passage que dans 3 parties, et dans l'harmonie à 8 que dans 4 parties à la fois.

L'harmonie à 6.7 et 8 parties est imposante par sa masse; elle exclut tout ce qui n'a pas de dignité; elle marche, mais elle ne court pas. Une succession rapide de notes et d'accords n'y produiroit que de la confusion. Les mouvements trop vifs de la mesure n'y valent rien par la même raison.

Les mouvements *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo* et *Adagio* sont les seuls que l'on puisse y employer. Les notes de passage ne doivent pas y avoir moins de valeur que celle des croches dans les *Moderato* et *Andante*, ou moins de valeur que celle des doubles croches dans les *Largo* et *Adagio*.
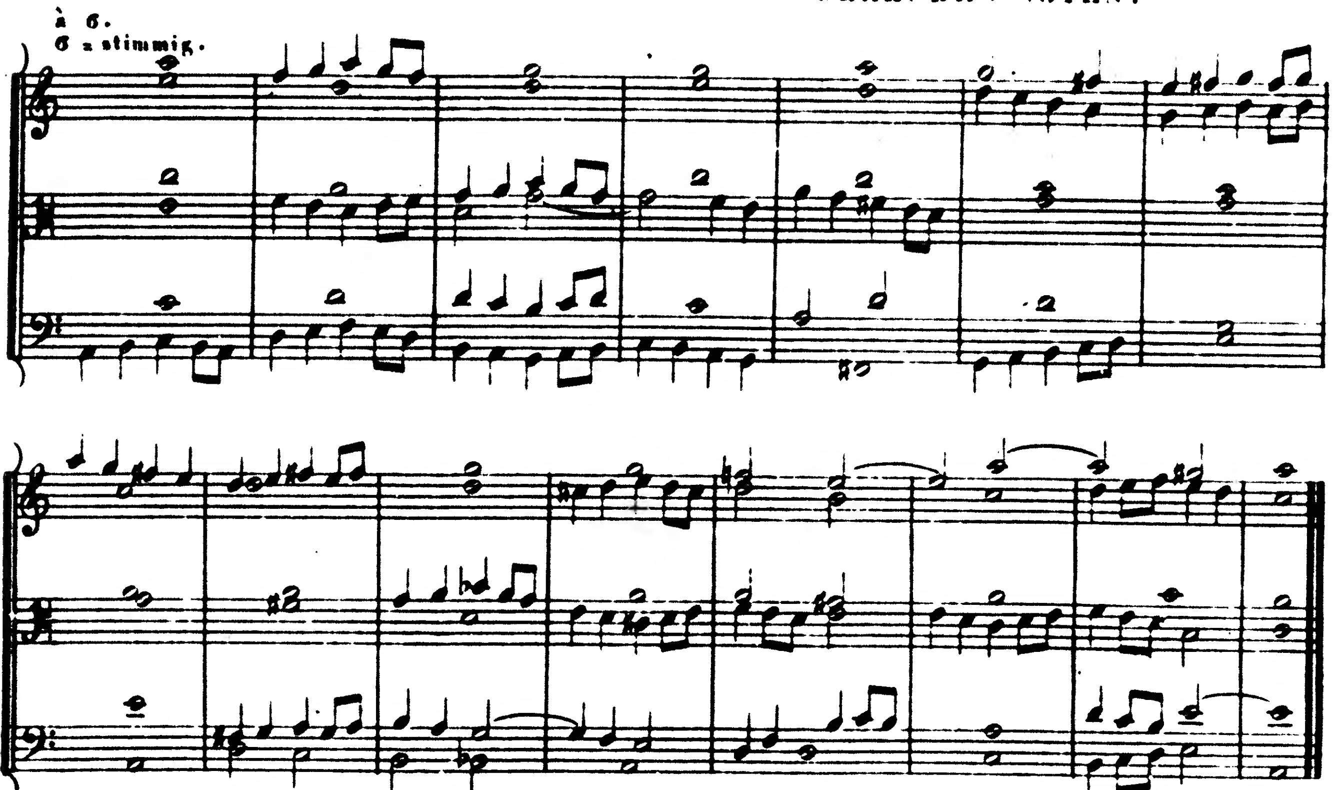
VOICI DES EXEMPLES AVEC DES NOTES DE PASSAGES.
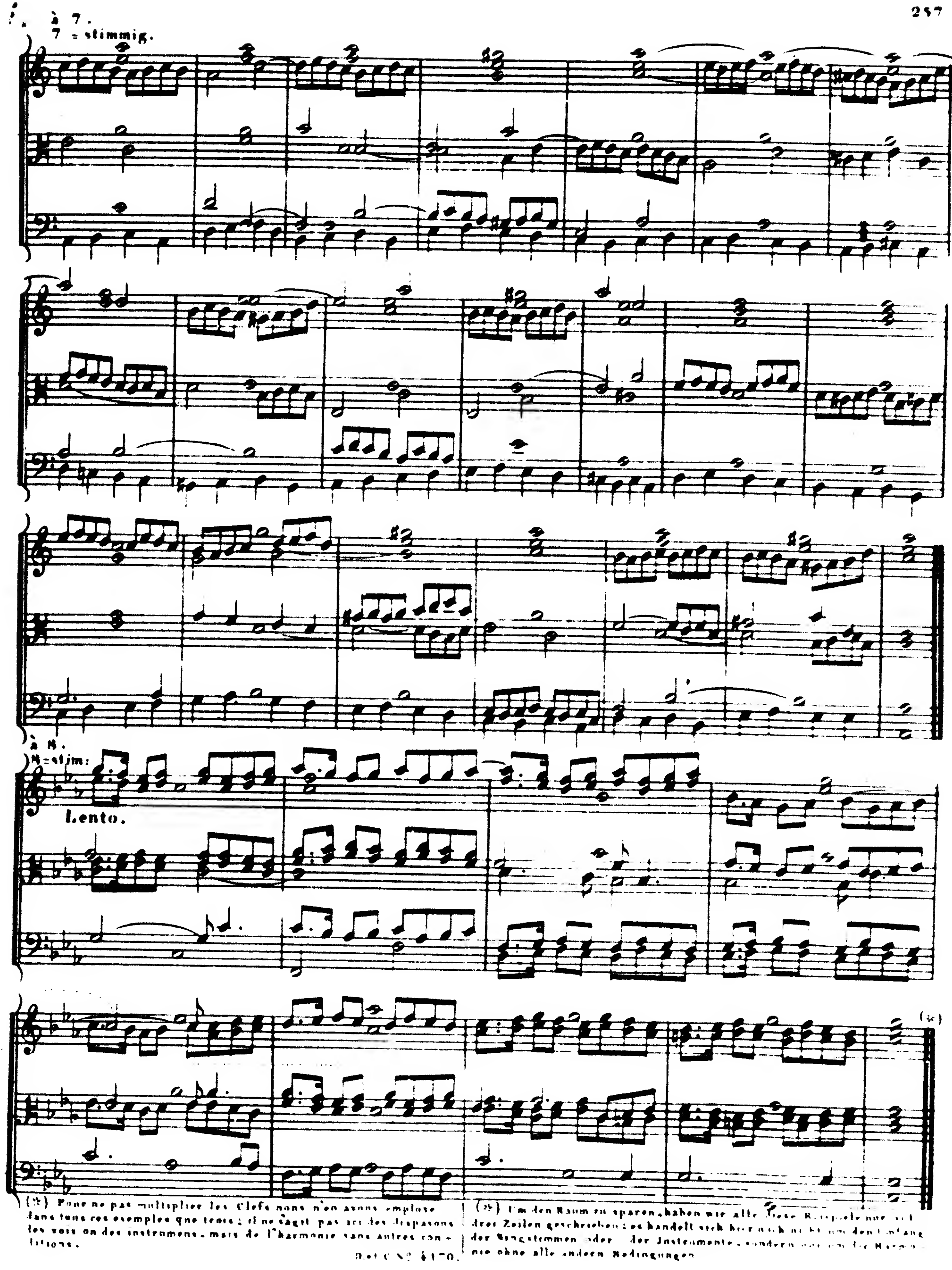
Beim Gebrauch der durchgehenden Noten rathen wir den Schülern, dass die Zahl der Stimmen, in welchen Durchgangsnoten vorkommen, nicht die Zahl derjenigen übersteige, in denen die festen Accorde enthalten sind. So zum Beispiel wird man in einem 6- oder 7-stimmigen Satze nur in 3 Stimmen, und in einem 8-stimmigen nur in 4 Stimmen zugleich, Durchgangsnoten zu setzen haben.

Die 6-, 7-, und 8-stimmige Harmonie ist durch ihre Zahl Aufsehen-erregend; sie schliesst alles Kleinliche, Unwürdige aus; sie schreitet vor, aber sie lauft nicht. Eine schnelle Folge von Tönen und Accorden brächte da nur Verwirrung. Die zu schnellen Tempo's taugen aus derselben Ursache dazu nicht.

Die Bewegungen *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo*, *Adagio*, sind die einzigen, die man dabei anwenden kann. Die Durchgangsnoten dürfen da nicht schneller seyn, als die Achteln im *Moderato* und *Andante*, oder die Sechzehnteln im *Largo* und *Adagio*.

HIER FOLGEN BEISPIELE MIT DURCHGEHENDEN NOTEN.
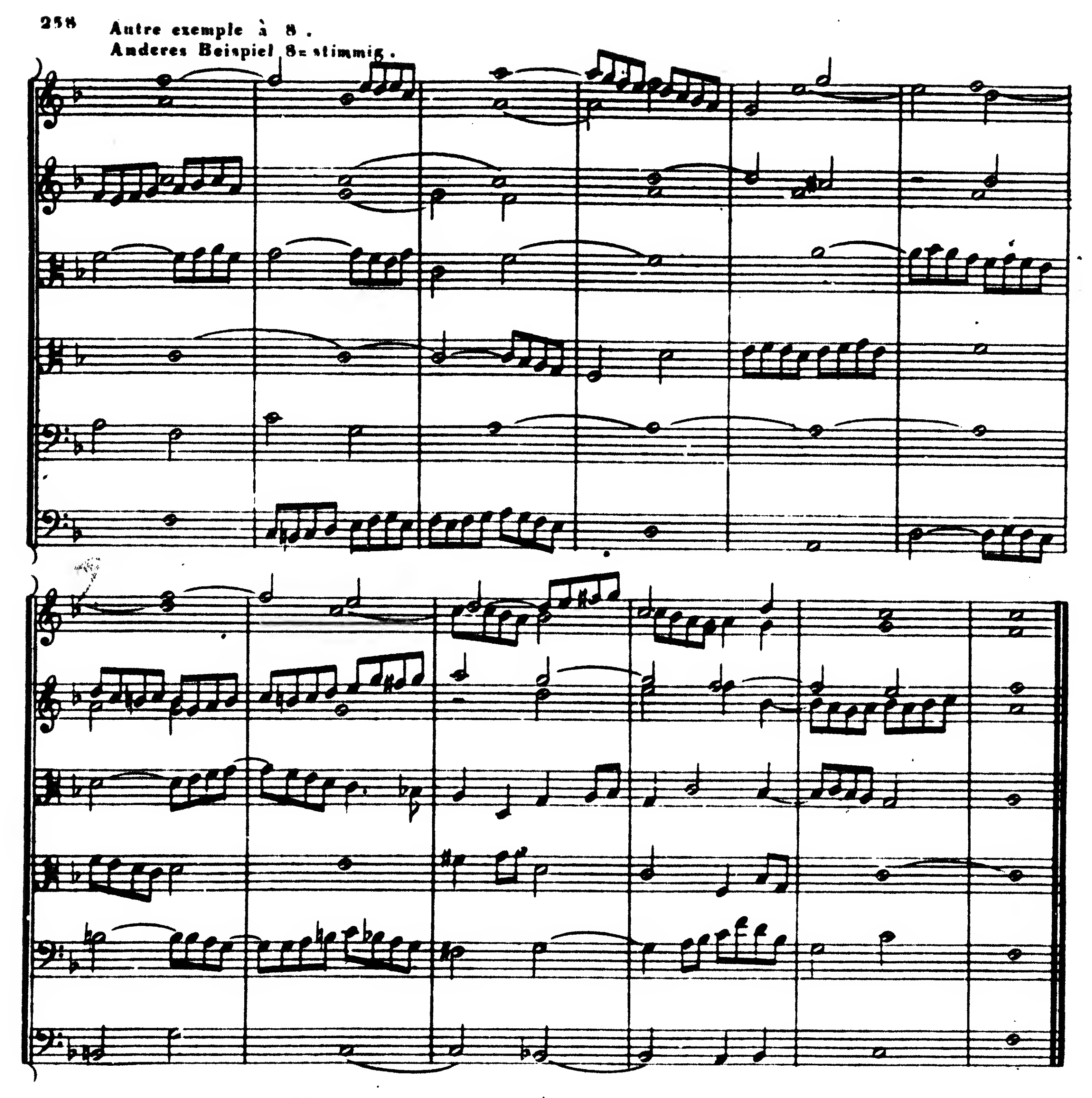




(*) Pour ne pas multiplier les Clefs nous n'en avons employé dans tous ces exemples que trois; il ne s'agit pas ici des diapasons des voix ou des instrumens, mais de l'harmonie sans autres conditions.
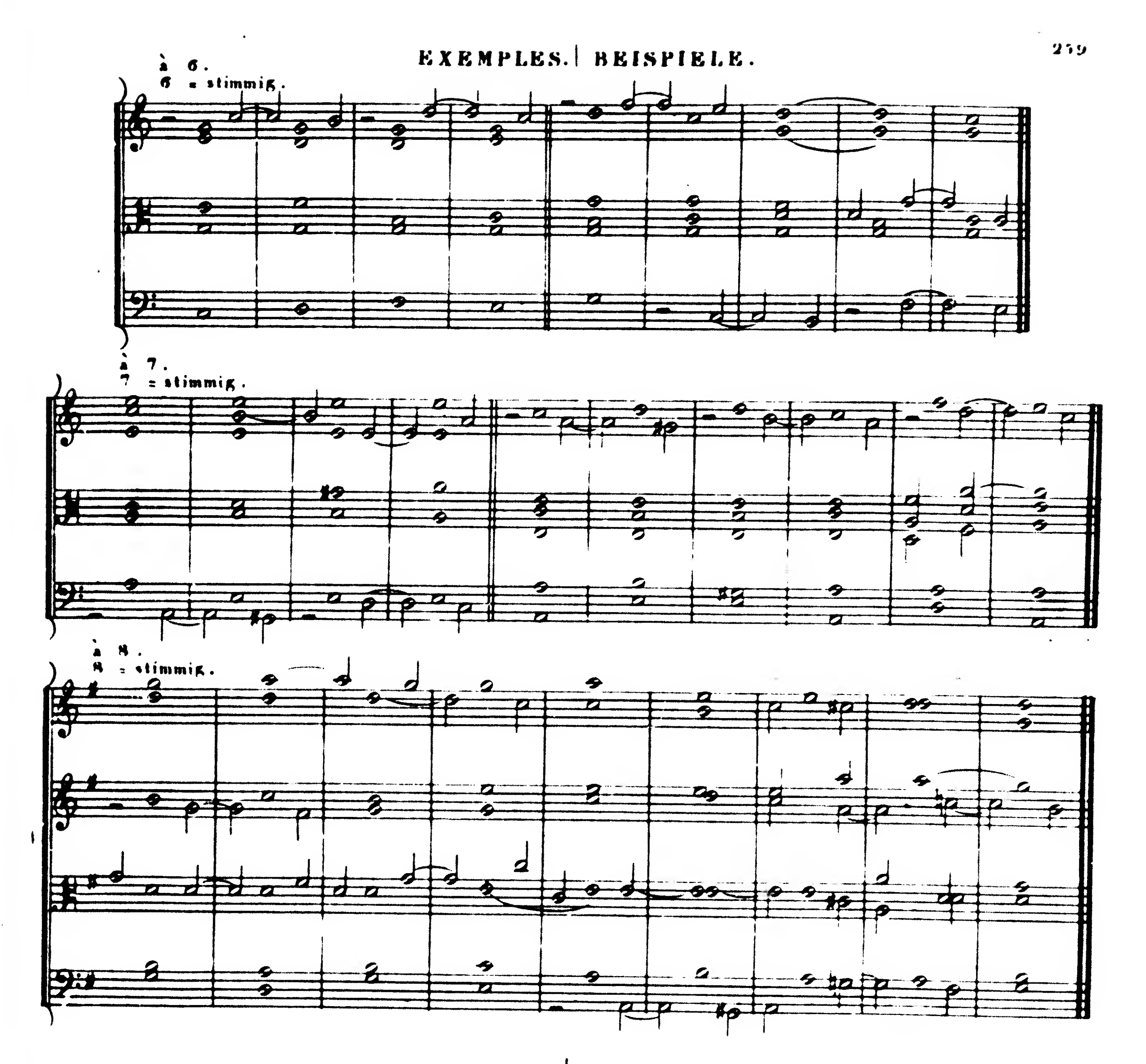
(*) Um den Raum zu sparen, haben wir alle diese Beispiele nur auf drei Zeilen geschrieben; es handelt sich hier nicht um den Umfang der Singstimmen oder der Instrumente, sondern nur um die Harmonie ohne alle anderen Bedingungen.

 Autre exemple à 8.
Anderes Beispiel 8 = stimmig.



Les meilleures suspensions (et on peut dire les seules) qu'on puisse employer dans les parties hautes, sont (9-8) (4-3) (7-6). On ne peut y suspendre que la note principale et la Tierce dans les accords parfaits et seulement la Tierce dans les accords de septième. Dans la Basse on ne suspend que la Tierce des accords parfaits et de septième. Les autres suspensions ne peuvent se pratiquer que très-rarement. Nous conseillons même de ne pas les employer.
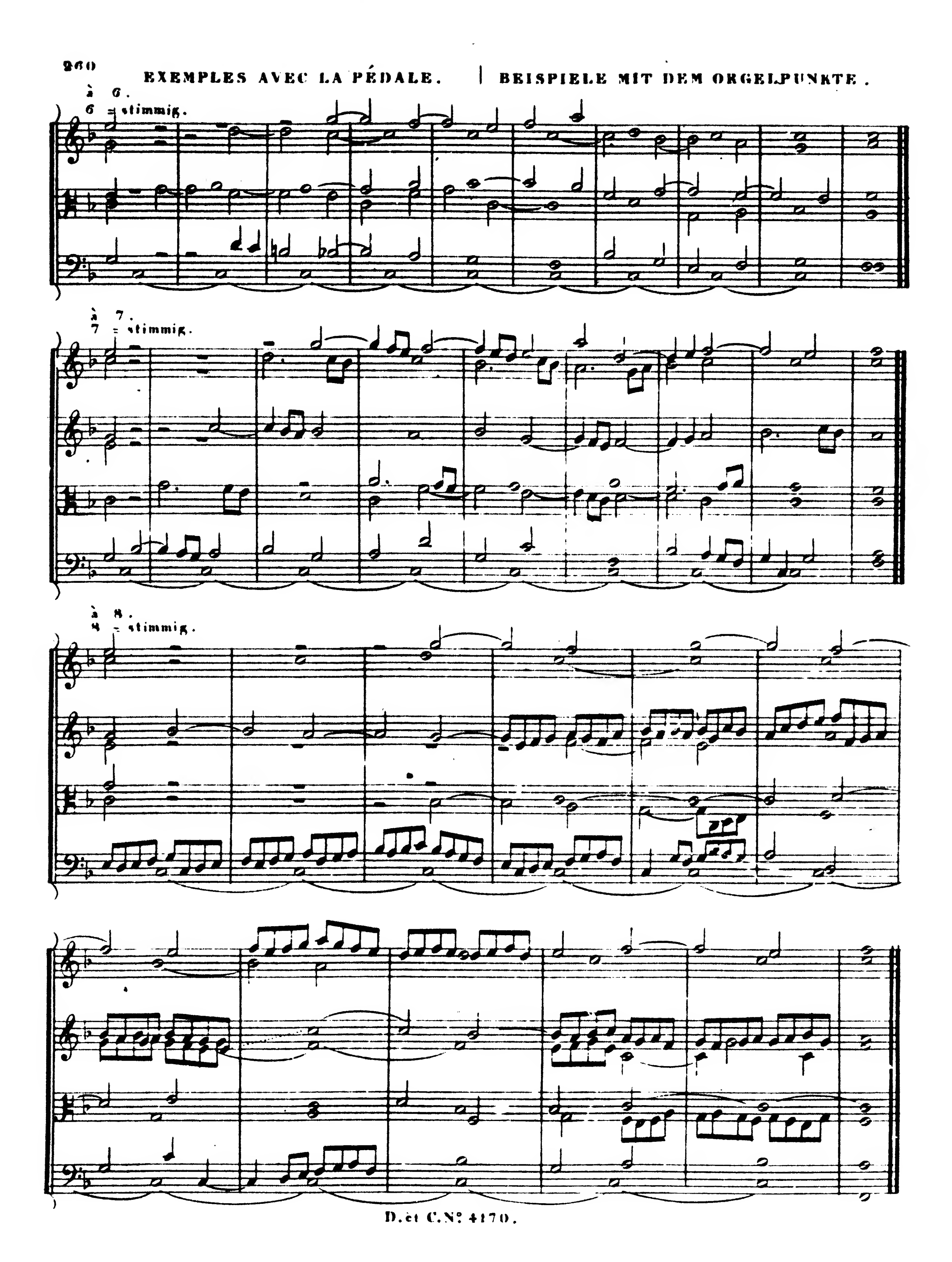
Die besten (und man kann sagen einzigen) in den Oberstimmen anwendbaren Verzögerungen sind: (9-8) (4-3) (7-6) Man kann hier in den Dreiklängen nur die Grundnote und die Terz, und in den Septimen-Accorden nur allein die Terz verzögern. Jm Basse verzögert man nur die Terz des Dreiklanges und der Septime. Die andern Verzögerungen können nur sehr selten angewendet werden. Und wir widerrathen sie sogar gänzlich.



Comme on peut doubler que rarement en dessous les notes suspendues et jamais en dessus, il en résulte une nouvelle difficulté dans l'enchaînement des accords, surtout dans l'harmonie à 8 où l'on est forcé de tripler et quadrupler les notes non suspendues et de faire comme on le voit, des octaves cachées à tout moment. C'est par cette raison que les suspensions doubles sont rares dans l'harmonie à plus de 5 parties.

Da man die verzögerten Noten, unten nur sehr selten, und oben gar nicht verdoppeln kann, so erwachst daraus für die Accordenverbindung eine neue Schwierigkeit, besonders im 8-stimmigen Satze, wo man genöthigt ist, die nicht verzögerten Noten zu verdreifachen, und zu vervierfachen, und, wie man sieht, jeden Augenblick verdeckte Octaven zu machen. Aus dieser Ursache sind die Verzögerungen in der mehr als 5-stimmigen Harmonie selten.

EXEMPLES AVEC LA PÉDALE. | BEISPIELE MIT DEM ORGELPUNKTE.



Il est permis, et souvent même necessaire, de croiser les parties, comme on le voit dans les exemples precédens.

Quoiqu'on ne puisse prendre dans ces harmonies que les accords de trois sons (majeurs, mineurs et diminués) et les quatre accords de septième, ce nombre d'accords est suffisant pour leur donner de l'interêt, attendu qu'on peut les renouveller par les modulations.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties présente les inconvéniens suivans:

1° Les parties sont continuellement trop rapprochées; ce qui nuit aux vibrations des voix et des instrumens, et les étouffe mutuellement.

2° La position des accords ne peut pas être variée; ce qui entraîne la monotonie.

3° La grande complication des parties rend cette harmonie pénible et difficile à saisir.

Pour l'employer il faut donc la couper souvent par l'harmonie à 4 et à 5 parties; il ne faut s'en servir que dans la musique qui doit être exécutée dans un grand local.

On la compose ordinairement pour des voix qui chantent en choeur et où chaque partie doit être au moins quadruplée; ce qui exige par conséquent 32 voix pour celle à 8 parties.

D'après tout ce que nous venons de dire sur la difficulté de créer l'harmonie à 6, 7 et 8 parties, on sent assez que ce serait, sans un but raisonnable, se donner une peine inutile que de vouloir augmenter encore le nombre des parties réelles.

Nous avons dit plus haut que la grande difficulté de l'harmonie à plus de cinq parties, consistait à éviter d'y faire entendre des octaves consécutives. En se les permettant, l'harmonie à 6, 7 et 8 parties ne sera guère plus difficile à traiter que celle à 4 ou à 5, mais elle cessera d'être une harmonie *réelle* à 6, 7 ou 8 parties.

IMITATION DE L'HARMONIE À PLUS DE 5 PARTIES.

L'harmonie, qui n'est qu'une imitation de celle à plus de cinq parties est moins restreinte, plus facile à faire, et plus riche que celle à 6, 7 et 8 parties réelles, parce qu'on peut y employer tous les accords usités et en varier davantage la position.

L'analyse du morceau suivant fera connaître la propriété de cette harmonie.

Es ist, wie man in vorhergehenden Beispielen sieht, erlaubt, und selbst nothwendig, die Stim̃en zu kreuzen; (eine tiefere Stimme bisweilen über eine höhere zu setzen).

Obwohl man in diesen Harmonien nur die aus drei Tönen bestehenden Dreiklänge, (gross, klein, und vermindert,) und die vier Septimen-Accorde gebrauchen kann, so reicht diese Anzahl Accorde doch hin, um denselben ein Interesse zu verschaffen, da man sie überdiess durch Modulationen stets auffrischen kann.

Die 6-, 7-, und 8-stimmige Harmonie biethet folgende Nachtheile:

1tens Die Stimmen sind immer zu nahe an einander stehend, was den Schwingungen der Menschenstimmen und der Instrumente schadet, und sie gegenseitig erstickt.

2tens Die Lage der Accorde kann nicht verändert werden, woraus dann Eintönigkeit entsteht.

3tens Die grosse Überhäufung der Stimmen macht diese Harmonie mühsam und schwer fasslich.

Um sie anzuwenden muss man sie also oft durch einen 4- oder 5-stimmigen Satz unterbrechen; auch muss man sich ihrer nur in Compositionen, die für ein grosses Locale bestim̃t sind, bedienen.

Man componirt in dieser Harmonie gewöhnlich für Singstimmen, die im *Chor* singen, und wo jede Stimme wenigstens vierfach besetzt ist; wodurch für einen 8-stimmigen Satz 32 Gesangstimmen erforderlich sind.
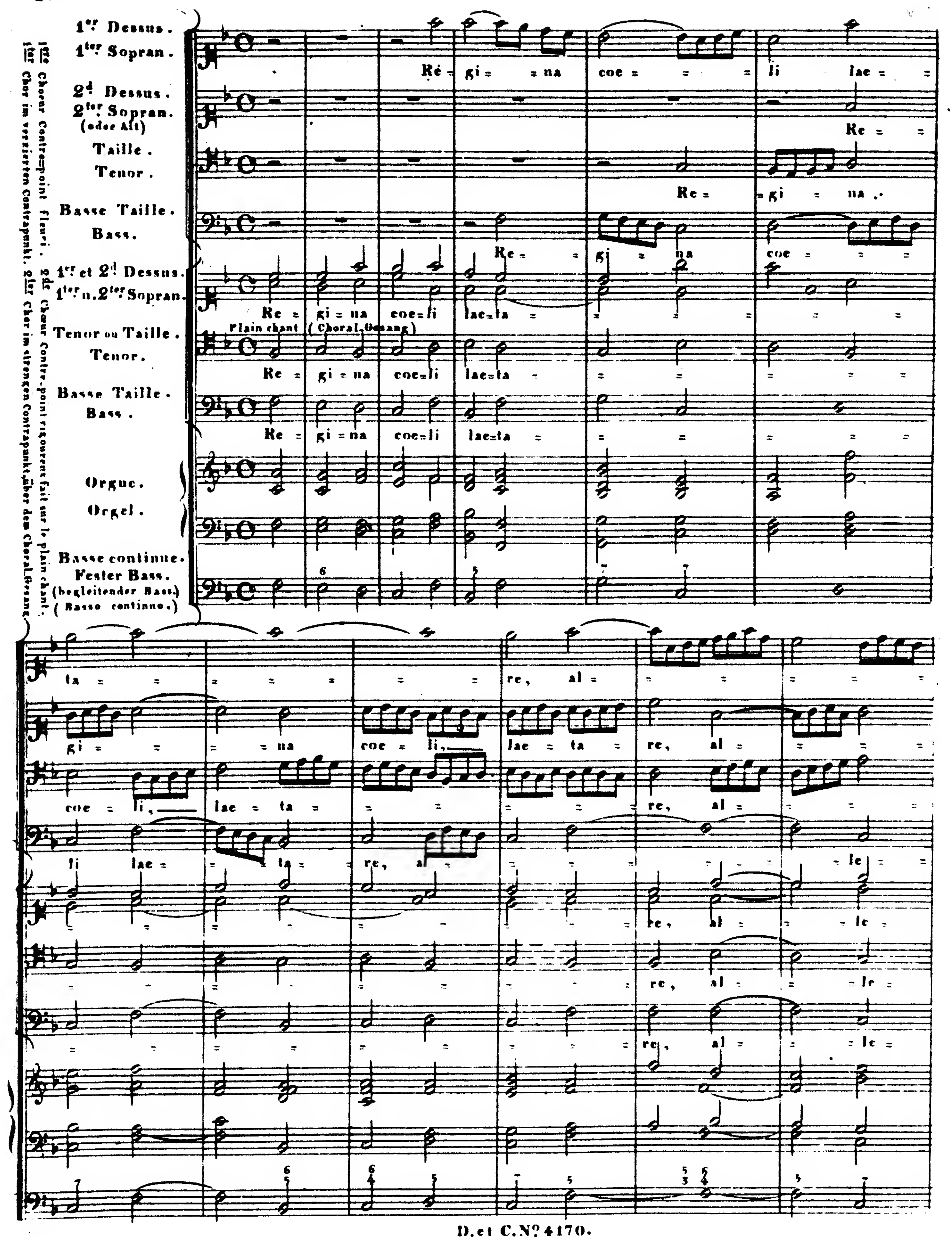
Nach allem dem, was wir über die Schwierigkeiten, 6-, 7-, oder 8-stimmige Harmonie zu erfinden, gesagt haben, wird man fühlen, dass es verlorene Mühe wäre, ohne einen vernünftigen Grund die Zahl der wesentlichen Stimmen noch vermehren zu wollen.
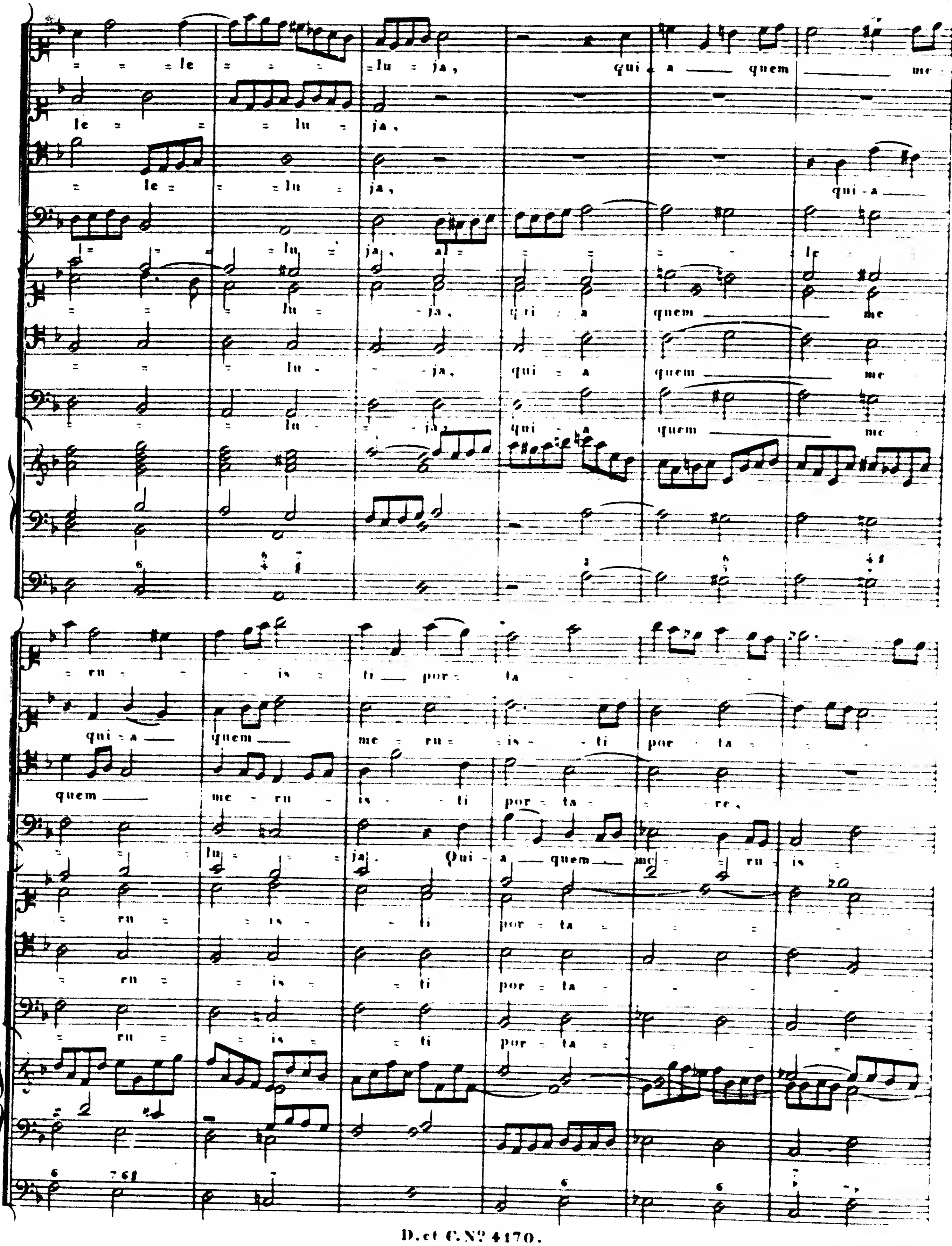
Wir sagten früher, dass die grosse Schwierigkeit der mehr als 5-stimmigen Harmonie darin bestehe, zu vermeiden, dass wirkliche Octaven nach einander folgen. Wenn man sich aber dieses erlaubt, so wird der 6-, 7-, und 8-stimmige Satz nicht schwerer zu bearbeiten seyn, als der 4- und 5-stimmige; aber dann hört er auf eine wirkliche und *wesentliche* 6-, 7-, oder 8-stimige Harmonie zu seyn.
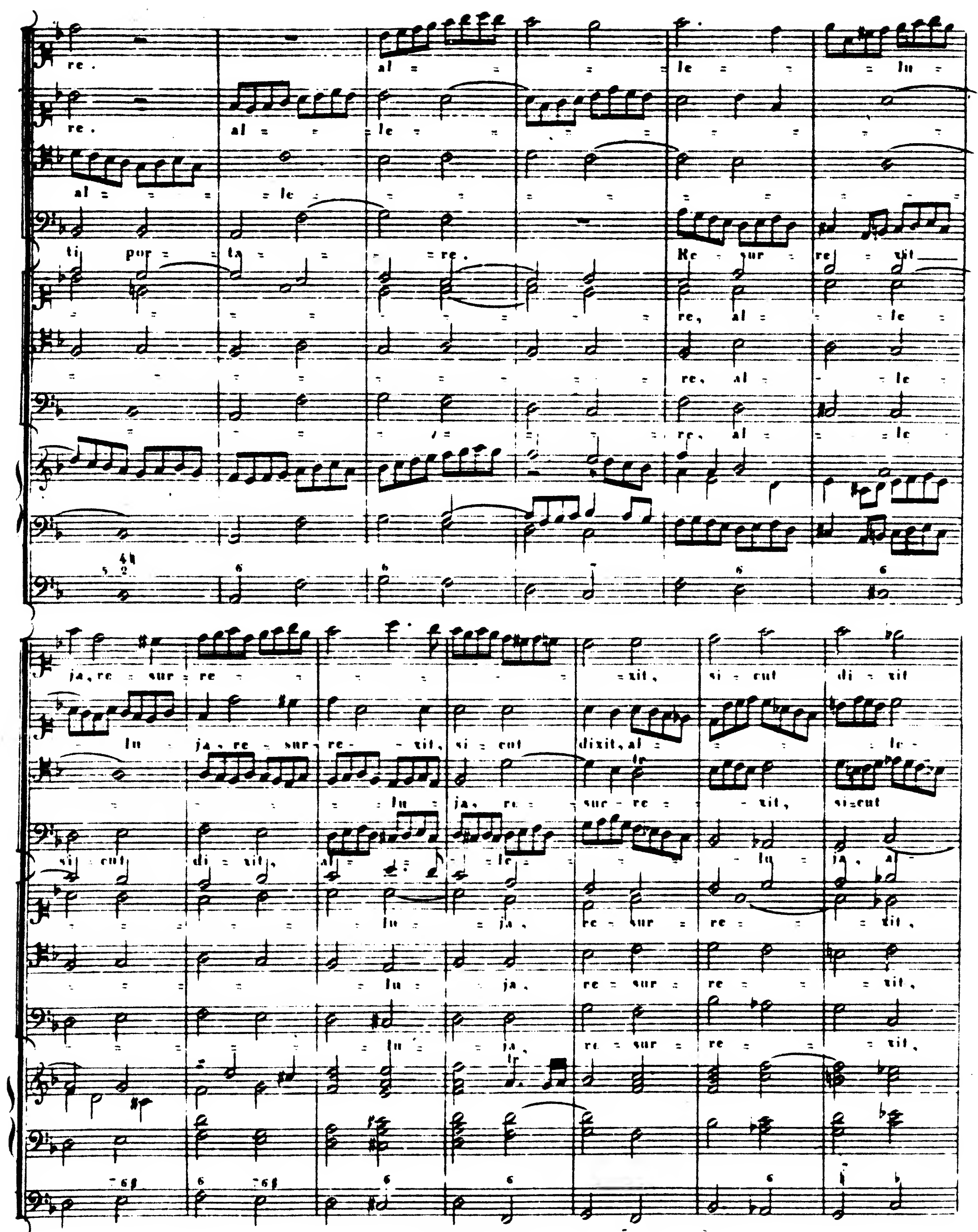
VON DER NACHAHMUNG (IMITATION) IM MEHR ALS 5-STIMMIGEN SATZE.

Diejenige Harmonie, welche nur eine Nachahmung jener von mehr als 5 Stimmen ist, ist weniger beschränkt, leichter zu schreiben, und Wirkungsreicher als jene von 6, 7, oder 8 wesentlichen Stimmen, weil man da alle üblichen Accorde anwenden, und deren Lagen freyer verändern kann.

Die Zergliederung des folgenden Satzes wird die Eigenheiten dieser Harmonie darstellen.


1er Choeur Contre-point fleuri. 2d Choeur Contre-point rigoureux fait sur le plain chant.
1ter Chor im verzierten Contrapunkt. 2ter Chor im strengen Contrapunkt, über dem Choral-Gesang.
1er Dessus. 1ter Sopran.
2d Dessus. 2ter Sopran. (oder Alt)
Taille. Tenor.
Basse Taille. Bass.
1er et 2d Dessus. 1ter u. 2ter Sopran.
Tenor ou Taille. Tenor.
Basse Taille. Bass.
Orgue. Orgel.
Basse continue. Fester Bass. (begleitender Bass.) (Basso continuo.)
Plain chant (Choral-Gesang)
Re-gi-na coe-li lae-ta-re, al-le-
Re-gi-na coe-li lae-ta


le
lu ja,
qui a quem me
le lu ja,
le lu ja,
qui-a
lu ja, al
le
lu ja, qui a quem me
lu ja, qui a quem me
lu ja, qui a quem me
ru is ti por ta
qui-a quem me ru is ti por ta
quem me ru is ti por ta re,
lu ja. Qui-a quem me ru is
ru is ti por ta
ru is ti por ta
ru is ti por ta


re. al - le - lu
re. al - le
al - le
ti por - ta - re. Re - sur - re - xit
re, al - le
re, al - le
re, al - le
ja, re - sur - re - xit, si - cut di - xit
lu - ja, re - sur - re - xit, si - cut dixit, al - le
lu - ja, re - sur - re - xit, si - cut
si - cut di - xit, al - le - lu - ja, al
lu - ja, re - sur - re - xit,
lu - ja, re - sur - re - xit,
lu - ja, re - sur - re - xit,